

Miss Theo

177.

20

Frankie

Mus. theor.
8^l

Anleitung
den
CONTRABASS

zu spielen

verfasst
von

F. C. FRANKE

—* Chemnitz *—

Lithographie, Druck und Verlag
von J. G. Häcker.

Eigentum des Verlegers.
Eingezeichnet in das Vereinsarchiv.

Preis 3 Thlr.

249 = B.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Druckfehler Verzeichniss .

- Seite 12. *B dur, Uebung, 2^{tes} System, 2^{ter} Tact, fehlt 3 über dem g.*
- „ 13. *Fismoll, Uebung, 1^{tes} System, fehlt zwischen den 11^{ten} 12^{ten} Tacte der Tactstrich.*
- „ 15. *E dur, Uebung, 4^{tes} System, im 9^{ten} Tacte unter fis 4 statt der 3.*
- „ 19. *Dismoll, Uebung, 3^{tes} System, im 5^{ten} Tacte über eis 3 statt 2.*
- „ 21. *C dur, 4^{ter} Tact, 7 4 2 1.*
- „ 29. *Fmoll, 2^{tes} System, im 4^{ten} Tacte as statt b.*
- „ 31. *G dur, 5^{ter} Tact, 3 3 7 1, statt 2 2 7 1*
- „ „ *Fmoll, 2^{ter} Tact, a statt g.*
- „ „ *Uebung N^o 1. 4^{tes} System, im vorletzten Tacte 4 1 2.*
- „ „ *letztes System, 1^{ter} Tact, über eis 3 statt 2.*
- „ 32. *N^o 2. 6^{tes} System, vortexter Tact, über gis 1 statt 7.*
- „ „ *N^o 3. 5^{tes} System, fehlt im 2^{ten} Tacte der Punkt am es.*
- „ 34. *Ges dur, letzter Tact, über ces 2 statt 3.*
- „ 35. *Cismoll, 2^{tes} System, 2^{ter} Tact, über a 2 statt 3.*
- „ 41. *9^{tes} System, 8^{ter} Tact, über h, 3.*
- „ 48. *Gismoll, 4^{ter} Tact fehlt das X vor fis.*
- „ 53. *As dur, 2^{tes} System, 4^{ter} Tact, 3 2 1 3.*
- „ 70. *C dur, 2^{ter} Tact ist die 1 über den g xuviel.*

Vorrede.

Wie sehr auch die Wichtigkeit des Contrabassens bei jedem Orchester hervortritt, so findet man doch nur wenig Contrabassspieler, welche dieses Instrument gut zu behandeln verstehen. Ausser den sonst erforderlichen Fähigkeiten gehört allerdings starke Muskelkraft, viele Ausdauer und bedeutende körperliche Austrennung dazu, wenn jemand auf diesem kolossalen Instrumente irgend Fortschritte machen will, allein wer den Parnass erklimmen will, darf sich keine Mühe verdriessen lassen —, bedauerndwerth würde es jedoch sein, läge der Grund, dass gute Contrabassisten so selten sind auch darin, dass bei der Wahl des Contrabassspielers für ein Orchester aus macherlei, namentlich aber aus öconomischen Rücksichten nicht immer mit der nöthigen Umsicht zu Werke gegangen wird. Erscheint nämlich dessen Stellung hiernach nur als eine sehr untergeordnete, so kann sie auch der Natur der Sache nach den Kunstjünger nicht eben zu dem an sich höchst trocknen und angreifenden Studium des Contrabassspieles aufmuntern.

Ein Hauptgrund, weshalb es verhältnissmässig so wenig tüchtige Contrabassisten giebt, liegt aber auch darin, dass für dieses Instrument noch zu wenig wirklich practische, auf Erfahrung gegründete Schulen erschienen sind, die bereits vorhandenen aber theils ihrem Zwecke nicht genug entsprechen, theils nicht hinlänglich bekannt und verbreitet sind.

Da ich nun, so zu sagen, hinter dem Contrabasse aufgewachsen und von Jugend auf bemüht gewesen bin, die Anleitung trefflicher Lehrer mit meinen eigenen Erfahrungen zu vereinen, so glaubte ich durch deren Mittheilung allen denen welche sich auf diesem Instrumente ausbilden wollen, nützlich werden zu können.

Dies und die mir von verschiedenen Seiten gewordene Aufforderung veranlassten mich, das nachstehende Werkchen den bereits vorhandenen Schulen anzureihen und wünsche ich nur, dass es von Kennern als eine der bessern und zweckmässigern Schulen erkannt und dadurch ein Scherflein beigetragen werde: allen angehenden Contrabassspielern das Erlangen eines reinen und kräftigen Tones, so wie der nöthigen Sicherheit und Gewandheit zu erleichtern.

Sollte dieser Wunsch in Erfüllung gehen und das Werkchen bei meinen geachteten Herren Collegen eine gute Aufnahme finden, so würde ich mich für die darauf verwendete Mühe reichlich belohnt fühlen.

F. C. Franke.

Werth des Contraviolon.

Bass nennt man im Allgemeinen bei jedem Musikstücke die tiefsten Töne, gleichviel, ob sie gesungen, oder auf irgend einem Instrumente hervorgebracht werden; durch sie bestimmt der Componist die Harmonie-Folge, den eigentlichen, innern Werth der Musik. Es ist demzufolge eine gute Besetzung des Basses hauptsächlich erforderlich, der Ausführung eines Tonstücks den vollendeten Eindruck zu sichern.

Wie nur einem Orgelwerke ein kräftiges Pedal zur Erhebung dient und demselben Fülle und Majestät giebt, so bewirkt dies bei einem Orchester ein gut besetzter Bass, dessen Basis immer der Contraviolon bleiben wird, da unter allen musikalischen Instrumenten keines ist, welches bei solcher Tiefe, durch die Menge der verschiedenartigsten Töne, solche Würde behauptet, während er den übrigen Instrumenten in allen Nuancirungen gleich kommt.

Der Contraviolon ist also füglich der Grundpfeiler des Orchesters zu nennen. Jeder Spieler desselben sollte daher nicht allein Sicherheit und Fertigkeit auf seinem Instrumente, sondern auch mindestens so viel theoretische Kenntnisse besitzen, dass er den aneinander gereihten Harmonien, und den Auflösungen der einzelnen Intervalle folgen könne.

Ueber das Instrument.

Die Grösse des Contraviolon ist sehr verschieden, man findet aber bei einem guten Instrumente stets ein richtiges Verhältniss der Form, Grösse und Stärke jedes einzelnen Theiles an sich selbst, wie zu dem ganzen Baue. Der Ton muss auf allen Saiten gleich stark und voll, doch nicht rauh sein. Alte, ausgespielte Instrumente, wo die harzigen Theile des Holzes, welche den Klang hemmen, verfliegen und ausgetrocknet sind, werden immer die besten bleiben. Allerdings haben auch die Saiten grossen Einfluss auf den Ton; es sind deshalb (was leider nur zu oft gar nicht beachtet wird) nicht allein gute Saiten erforderlich, sondern dieselben müssen auch, hinsichtlich ihrer Stärke, im richtigen Verhältnisse zu einander stehen.

Ein langer Bogen, in Form eines guten Violoncellbogens, nur verhältnissmässig stärker, und so viel höher, dass man zwei Finger in den Frosch legen kann, ist unbedingt allen andern Arten vorzuziehen; es darf aber derselbe weder einen Schnabel, noch irgendwo scharfe Ecken haben, auch muss die Stange bei angespanntem Bogen noch etwas über den Frosch hinausreichen, und wenn der Kopf mit Blei ausgefüllt ist, so gewährt die dadurch hervorgebrachte Schwere manchen Vortheil.

Von der Stellung.

Die Stellung wirkt hauptsächlich auf die Kraft und Gewandheit, es kann aber eine und dieselbe nicht Jedem die vortheilhafteste sein, weil dieselbe mehr von der Grösse des Spielers zu der des Instruments abhängt.

Je grösser der Spieler ist, desto mehr Vortheile wird derselbe erlangen, wenn er den Contravolon, welcher mit der linken Hand am Halse festgehalten wird, gerade vor sich hinstellt, so dass der linke Fuss, mitten hinter dem Instrumente stehend, seinen eignen Körper trägt, den rechten Fuss dagegen ein wenig vorwärts setzt und das etwas auswärts gebogene Knie an der Lärge und dem Rande des Bodens anlegt, um durch eine Bewegung desselben das Instrument vor- und rückwärts drehen zu können, wie es die Hervorbringung der Töne auf der tiefsten und auf der höchsten Saite erfordert. Beim Gebrauch der tiefsten Saite kann man, indem man das Instrument vorwärts wendet, zugleich den eignen Körper ein wenig nach der rechten Seite biegen. Je kleiner der Spieler ist, desto vortheilhafter wird es, das Instrument mit der Lärge, wo die tiefste Saite liegt, mehr nach sich gewendet vor sich zu stellen, auf dem rechten Fusse, welcher dem Rande des Bodens ganz nahe seinen Platz erhält, seinen eignen Körper ruhen zu lassen, und den linken Fuss hinter dem Instrumente so zu setzen, dass das ein wenig vorwärts gebogene Knie den Boden berührt, und durch eine Bewegung die schon erwähnte Wendung des Instrumentes bewerkstelligt. Auch hierbei ist die Biegung des eignen Körpers beim Gebrauch der tiefsten Saite nicht zu verwerfen, jedoch dürfen alle Bewegungen immer nur kaum bemerkbar sein, wie überhaupt mit vieler Sorgfalt darauf zu achten, dass die Haltung stets gerade und ungezwungen, und jede unnöthige Bewegung zu vermeiden ist.

Haltung und Führung des Bogens.

Um einen reinen und vollen Ton hervorzubringen, hat man sich einer guten Haltung und Führung des Bogens zu befleissigen.

Man nimmt den Bogen in die rechte Hand, legt den kurzen Theil der Stange, welcher hinter dem Frosche hinaussteht, zwischen den Daumen und Zeigefinger. Der Mittelfinger, welcher den Bogen in der erforderlichen Lage zu tragen hat, wird dicht an dem Frosche unter der Stange; der Daumen als Gegenhalt über der Stange; der Zeigefinger gleichsam zu beider Unterstützung zwischen dieselben an der Stange ausgestreckt angelegt; und mit dem Gold- und kleinen Finger greift man in den Frosch ein. Weniger Kraft erfordernde Stellen wird man mit ausgestreckten Gelenken der Hand und Finger, netter und leichter herausbringen, dahingegen an Kraft gewinnen, wenn man die Hand zusammenzieht und den Bogen fester fasst; es darf aber der Bogen immer nur so fest gehalten werden, dass auch bei vorgeschriebenem grössten Kraftaufwande die nöthige Gelenkigkeit des Armes und der Hand nicht gehemmt wird. Am klangreichsten geschieht der Strich auf dem Punkte, welcher den achten Theil der Saitenlänge (vom Sattel bis zum Stege) abzeichnet, es muss aber der Bogen stets gerade, nur ein klein wenig mit der Stange nach dem Sattel gebogen, geführt werden, und die Saiten stets winkeltrecht durchkreuzen.

Da man bekanntlich die meiste Kraft am Frosche hat, so darf, um Gleichheit in der Stärke des Tones zu erlangen, bei dem Herunterstrich (Einsatz am Frosche) der Druck der Hand nur gemässigt sein, und muss bis zur Spitze hin immer stärker werden; bei dem Aufstrich (Einsatz an der Spitze) muss dagegen der Druck stark sein und bis zum Frosche allmählich abnehmen.

Strichübungen auf den leeren Saiten.

Der Herunterstrich ist mit $\downarrow$ der Aufstrich mit $\uparrow$ bezeichnet.

N^o 1. Adagio.



N^o 2. Moderato.



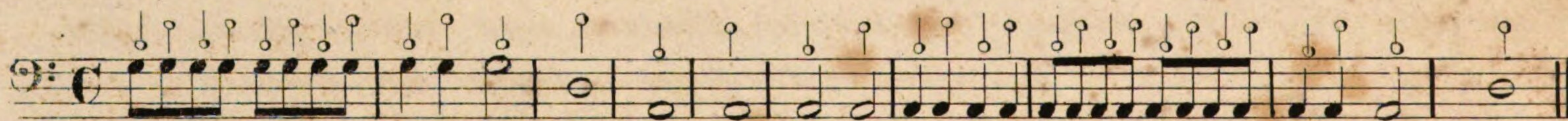
N^o 3. Allegro.



N^o 4. Andante.



N^o 5. Maestoso.



N^o 6. Allegro.



N^o 7. Moderato.

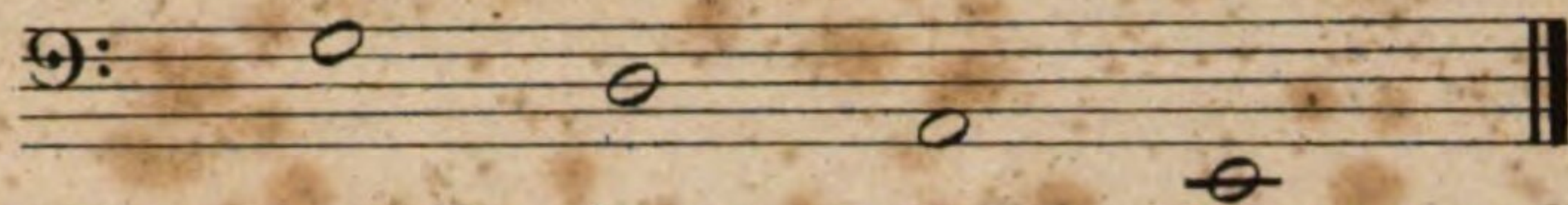


N^o 8. Allegretto.



Stimmung.

Den Contraviolon findet man mit drei, mit vier, auch sogar mit fünf Saiten bezogen, und jede dieser Gattungen auf verschiedene Weise gestimmt. In jeder Hinsicht ist aber allen vorzuziehen: Der, mit vier Saiten bezogene, und wie schon der Name sagt, der Violine entgegengesetzt, in Quartan gestimmte Contraviolon:



denn, man hat, ohne an dem Anfange der Töne einen merklichen Verlust zu erleiden, mit einer Saite weniger zu thun, als auf dem Fünfsaitigen; man hat auch die tiefern Töne bis zum Contra E, welche dem Dreisaitigen fehlen, und endlich sind die Applicaturen im Vergleich zu jeder andern Art, nicht allein in bestimmtere Regeln zu bringen, sondern auch leichter und sicherer zu erlangen.

Da der tiefe Klang des Contraviolon in der Nähe nicht leicht genau zu unterscheiden ist, so erleichtert man sich das Einstimmen dadurch, dass man die A Saite nach dem angegebenen Stimmtone a in der Octave als Flageoletton stimmt und nach dieser die übrigen Saiten in Quartan, doch ebenfalls in der Octave als Flageolet, weil bei den höhern Klänge der Flageolettöne die reine Stimmung leichter zu unterscheiden ist. Auch lässt sich auf diese Weise die D Saite, als Unterquinte des angegebenen a, und nach dieser die übrigen in Quartan leicht einstimmen.

Die Octave als Flageoletton spricht leicht und rein an, wenn man einen Finger auf die Saite in der Mitte ihre Länge ganz leise auflegt, und zwar scharf, doch nicht zu stark anstreicht.

Die Quinte der leeren Saite klingt als Flageoletton noch um eine Octave höher, und spricht eben so leicht als rein an, wenn man auf dem Punkte, welcher den dritten Theil der Saitenlänge bezeichnet, einen Finger ganz leise auflegt. Man wird deshalb (vorausgesetzt, dass man gute Saiten auf seinem Instrumente hat,) die richtige Stimmung noch deutlicher unterscheiden können, wenn man die Quinte der D Saite als Flageolet, mit dem angegebenen a im Einklang, und dann nach dieser die übrigen Saiten auf dieselbe Art in Quartan stimmt.

Jedenfalls ist es aber gut gethan, nachdem man in Flageolettönen eingestimmt hat, die Stimmung der leeren Saiten damit zu vergleichen.

Eintheilung des Griffbretes.

Die Eintheilung des Griffbretes ist eben so verschieden, als der Bau des Instrumentes. Auf einem regelmässig gebauten, grössern Instrumente ist natürlich die Entfernung von einem Tone zum andern auch grösser, als auf einem kleinern; doch liegen die Töne der ersten Lage immer am weitesten von einander, und die der folgenden höheren Lagen immer enger zusammen.

Ansicht des Griffbretes.

E. A. D. G.

Saiten E. A. D. G.

Sattel.

f	b	es	as
fis	h	e	a
g	c	f	b
gis	cis	fis	h
a	d	g	e
b	es	as	des
h	e	a	d
e	f	b	es
cis	fis	h	e
d	g	e	f
dis	gis	cis	fis
e	a	d	g
f	ais	dis	gis
fis	h	e	a
g	c	f	b
as	des	ges	h
a	d	g	e
b	es	as	des
h	e	a	d
e	a	d	g
gis	cis	fis	h
h	e	a	d
e	a	d	g
Steg.			

Ansicht mit Buchstaben bezeichnet.

Ansicht in Noten.

Flageolet.

Die zwischen liegenden Töne wird man leicht finden, wenn man die bezeichneten sicher hat.

Lage der Finger.

Die Lage der Finger kann allerdings (besonders bei den tiefern Tönen) abweichen, wenn zu der Grösse des Instrumentes die Hand zu klein ist, oder zu kurze Finger hat, allein, da man in der ersten, natürlichen Lage, alle, zwischen den leeren, Saiten liegenden Töne, und nach diesem Maassstabe auch für jede vorkommende Passage sichere Regeln erhält, so ist allen Controbassspielern das fleissigste Studium derselben vorzugsweise anzurathen.

Die Finger werden nicht wie bei der Violine auf die Spitze gestellt, sondern ausgestreckt mit dem ersten Gliede so fest aufgelegt, dass die Saiten nicht ausweichen können und den Ton rein und wohlklingend hergeben. Der Daumen wird als Gegendruck unter dem Halse angelegt, und zwar, um der Hand bei dem Wechsel der Lagen leicht folgen zu können, nur mit dem ersten Gliede, so dass die Hohlung der Hand frei bleibt. In den tiefern Lagen wird er ohngefähr mit dem Mittelfinger in gleiche Linie gebracht, weil dort die Töne weiter von einander entfernt sind, als in den hohen Lagen.

Bei den nun folgenden Uebungen ist der Fingersatz angegeben und die blosse Saite mit 0, der Leigefinger mit 1, der Mittelfinger mit 2, der Goldfinger mit 3, und der kleine Finger mit 4, bezeichnet.

Um die erste, natürliche Lage zu erhalten, setzt man den ersten Finger einen halben Ton höher ein, als die leere Saite angiebt, bei jeder darauf folgenden höhern Lage geht der erste Finger abermals um einen halben Ton höher, z. B.

Erste Lage. E Saite. A Saite. D Saite. G Saite.

Zweite Lage.

Dritte Lage.

Vierte Lage.

Fünfte Lage.

Sechste Lage.

Siebente Lage:

Achte Lage:

Neunte Lage:

Noch höher liegende Töne, welche nur selten vorkommen, lassen sich, wenn man diese neun Lagen fest inne hat, leicht in die regelmässige Ordnung bringen, ohne noch ausführlichere Beispiele zu haben.

Fingersatz (Applicatur).

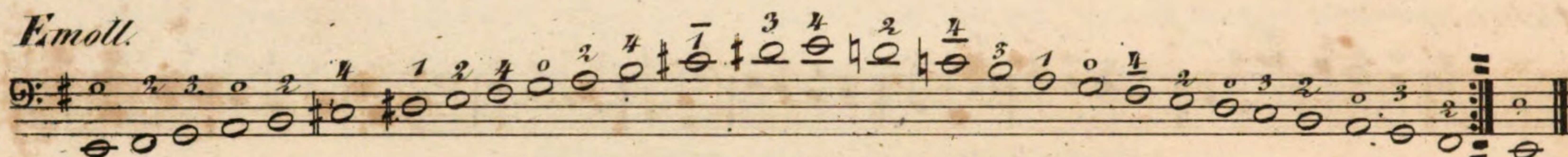
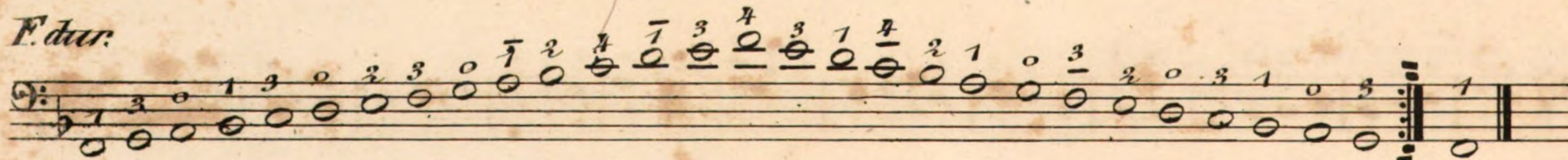
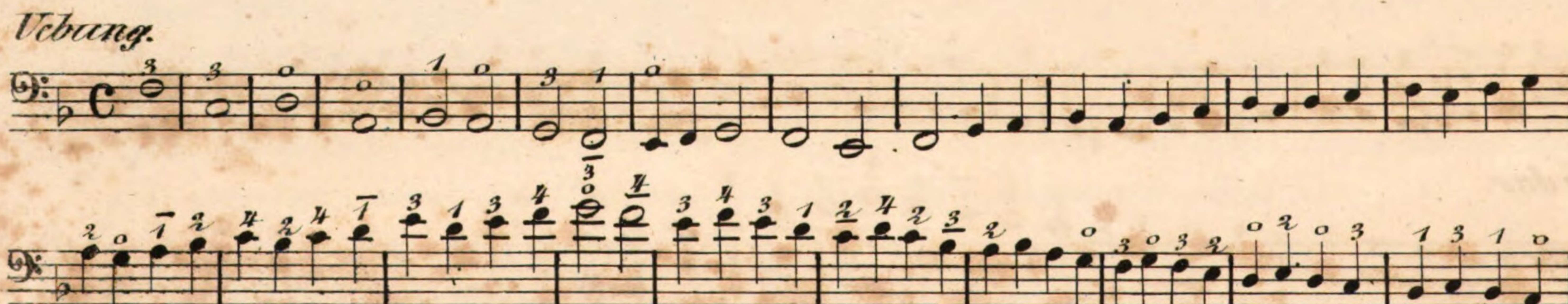
Ein sicheres und geregeltes Spiel kann man sich nur aneignen, wenn man die Tonleitern aller, sowohl der harten- (dur), als der weichen- (moll) Tonarten ganz rein zu spielen vermag. Man hat dabei genau zu beobachten:

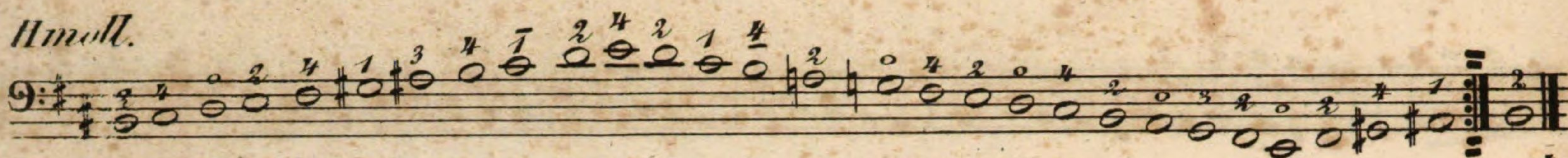
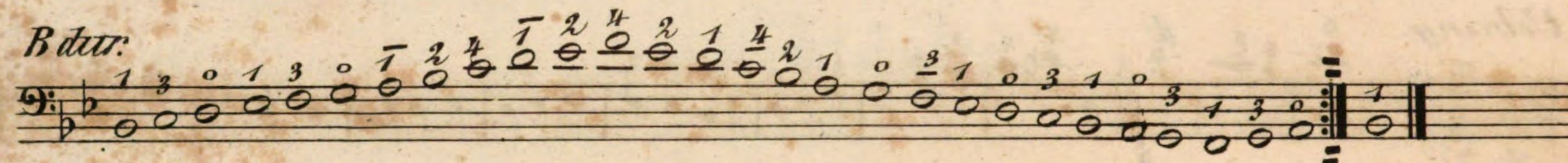
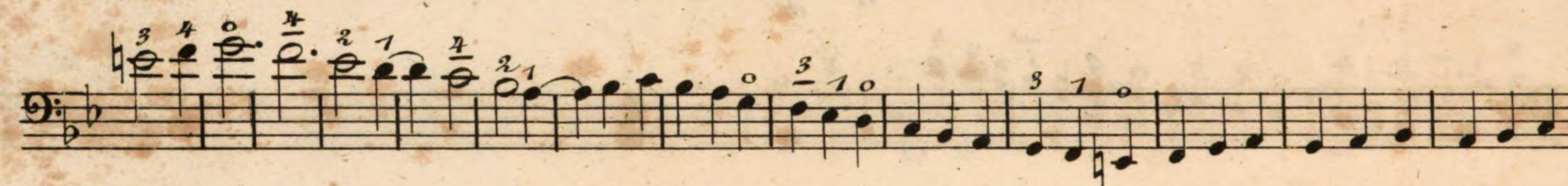
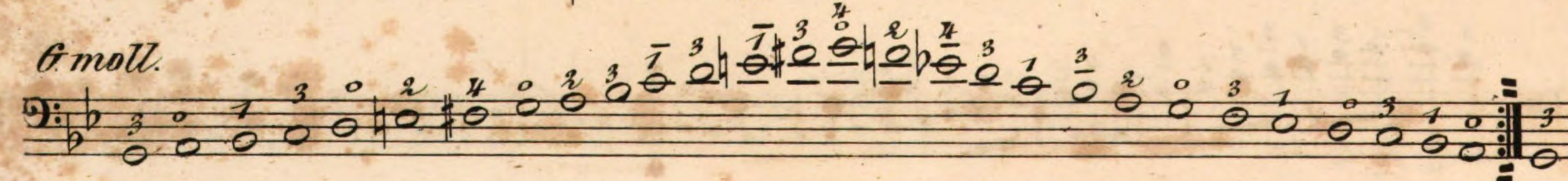
- 1.) dass der Daumen bei jedem Wechsel der Lage gleichzeitig seinen richtigen Platz unter dem Halse einnimmt.
- 2.) dass, während ein, oder mehrere Töne der leeren Saiten zu spielen sind, die Hand schon im Voraus in die Lage gebracht wird, welche die darauf zu greifenden Töne erfordern.
- 3.) dass man soviel als möglich die auszuübenden Töne in den ersten Lagen zu erlangen suche, da die Töne der leeren Saiten, sodann aber die denselben zunächst liegenden, am kräftigsten und deutlichsten klingen, welches besonders bei den tiefen Saiten der Fall ist.
- 4.) dass, wenn man nicht in der ersten Lage spielen kann, die vorgeschriebenen Töne in der Lage aufgesucht werden, wo sie am sichersten und bequemsten zu erlangen sind.

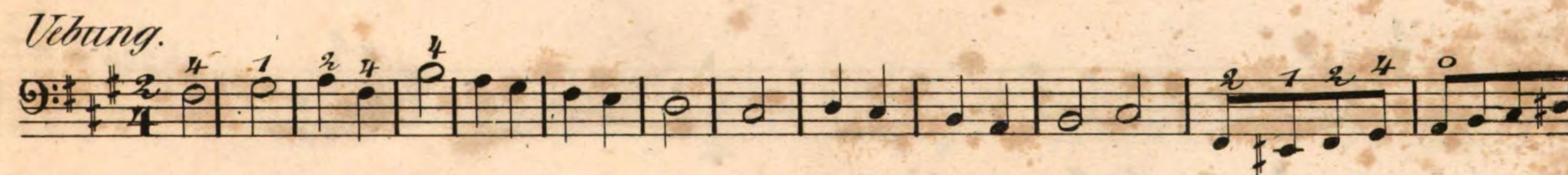
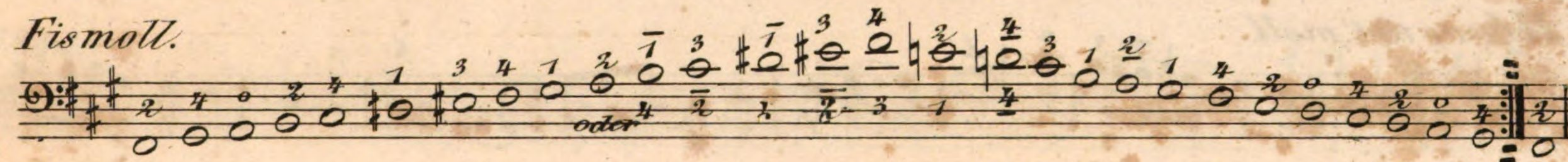
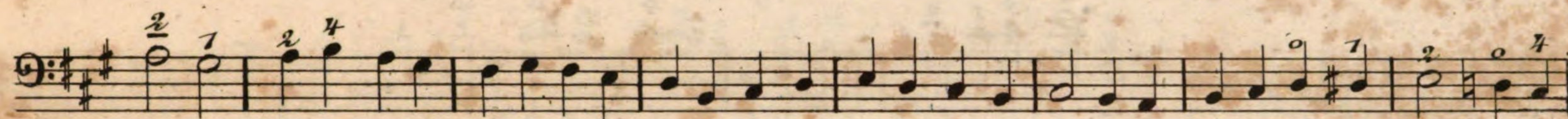
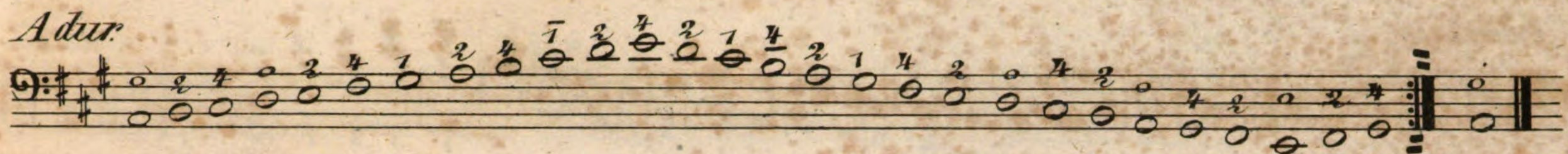
Das Studium der Tonleitern möglichst zu erleichtern, und besonders den Wechsel der Lagen leichter in Anwendung bringen zu lernen, ist jeder Tonleiter eine kurze Übung beigefügt.

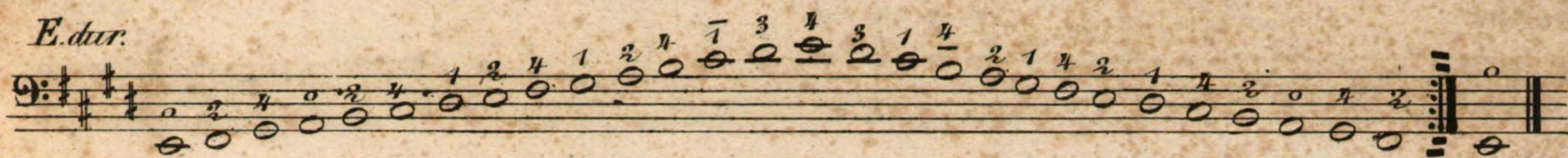
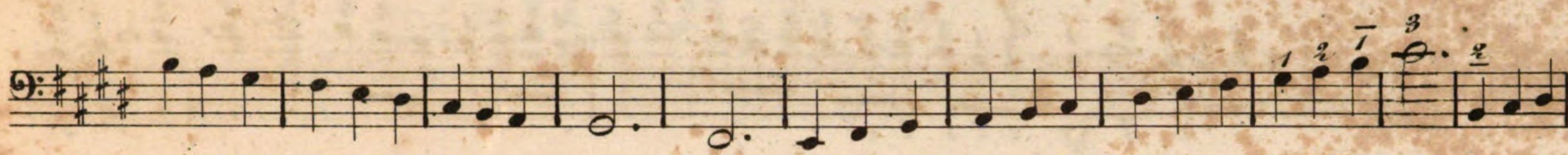
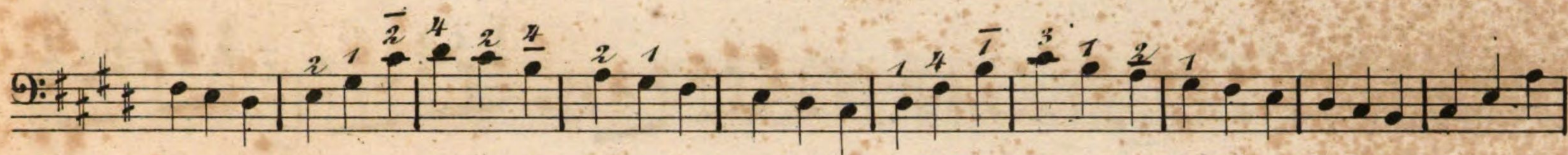
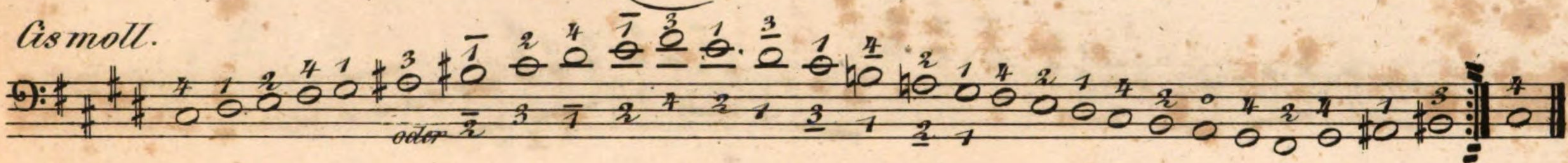
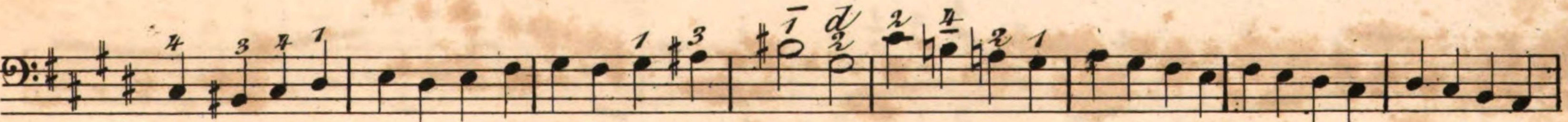
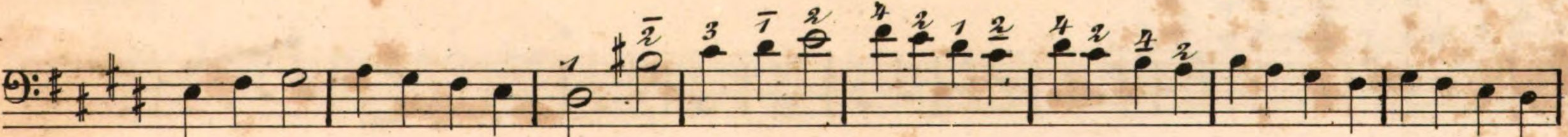
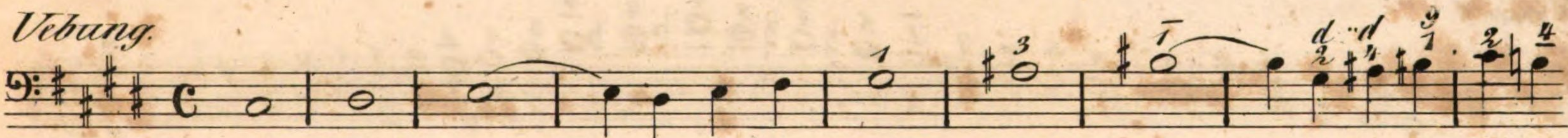
Der Strich (—) über der Fingerzahl zeigt den Einsatz in eine höhere Lage an, unter der Fingerzahl, das Zurücksetzen in eine tiefere Lage; die Fingerzahl mit 0, dass der Ton im Flageolet zu nehmen ist.

Die Tonleitern sowohl, als die Übungen, sind erst im ganz langsamen, dann im mässigen, und nach diesem im schnellen Tempo zu üben.

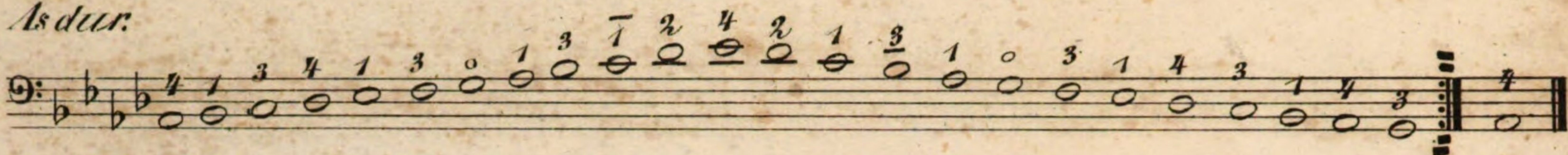
Uebung.*Emoll.**Uebung in Emoll.**E dur.**Uebung.*

Amoll.*Uebung.**Bdur.**Uebung.**Gmoll.**Uebung.*

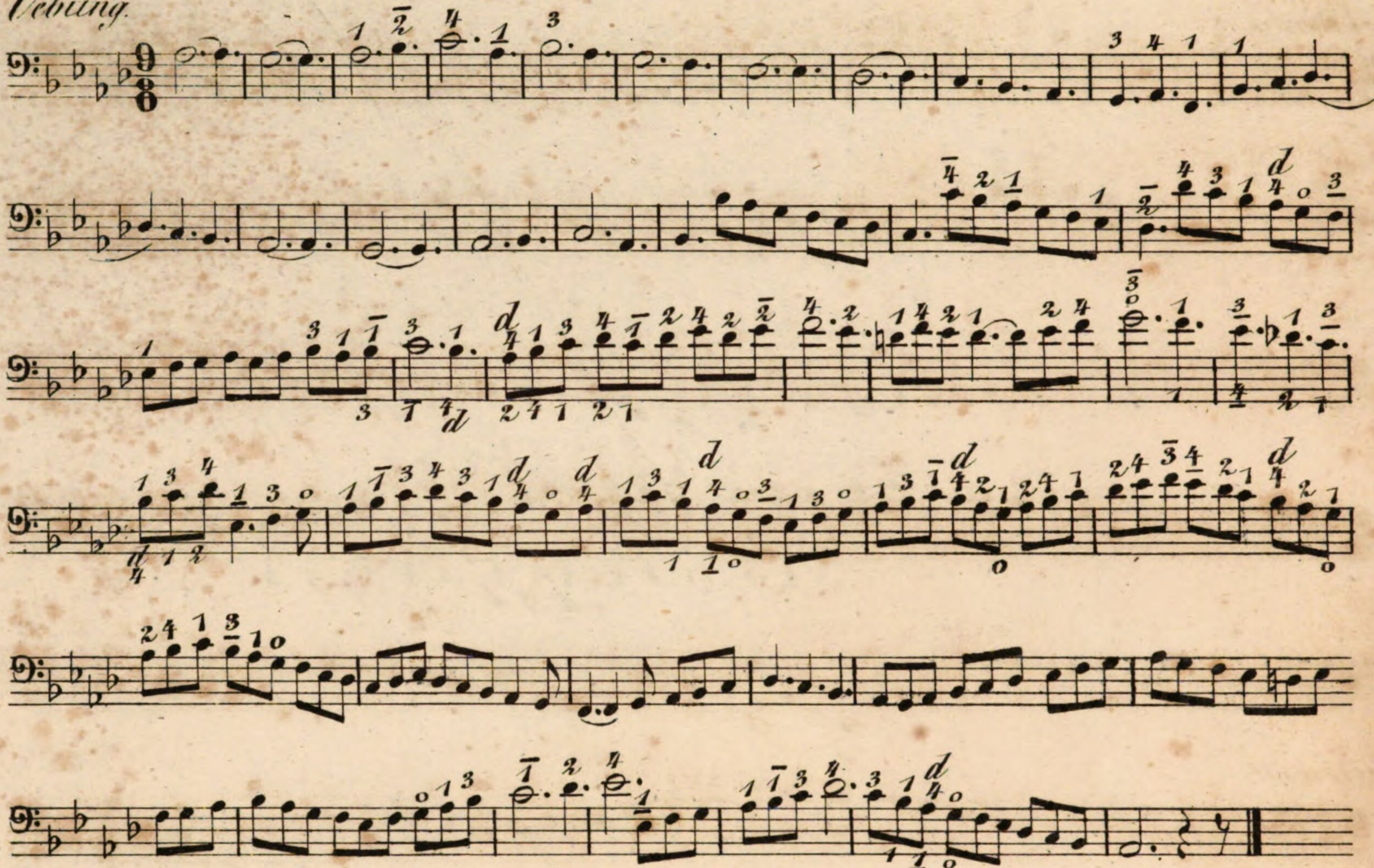


E. dur.*Übung.**Cismoll.**Übung.*

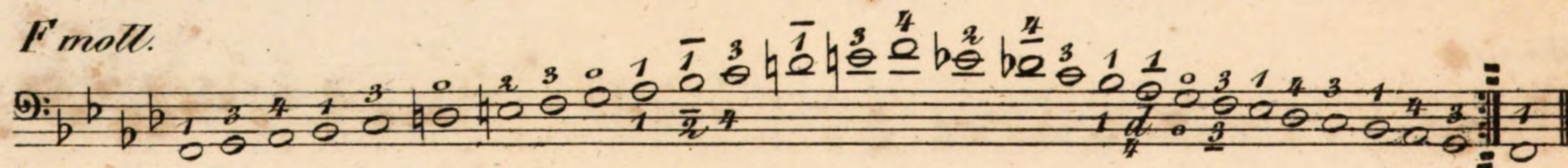
As dur.



Uebung.



F moll.

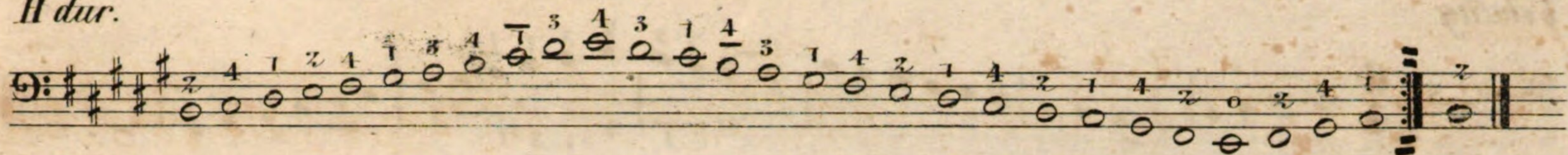


Uebung.

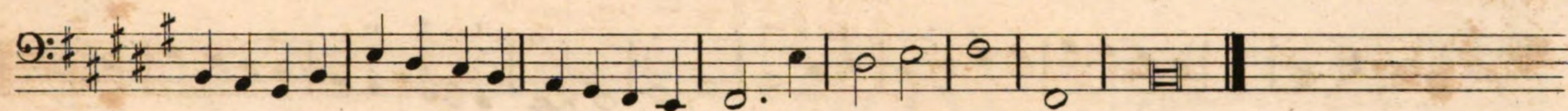
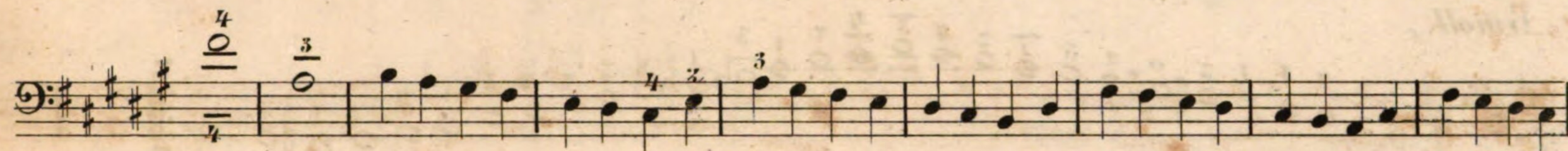
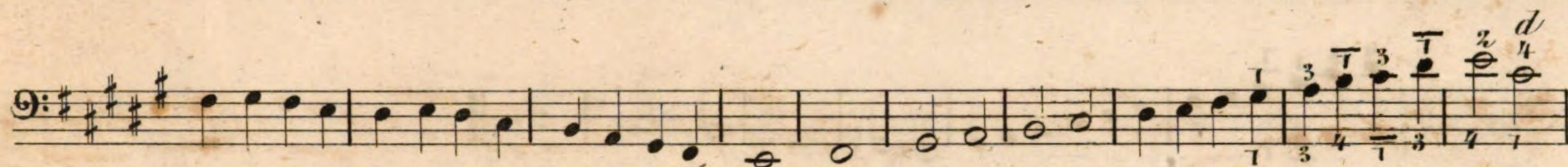
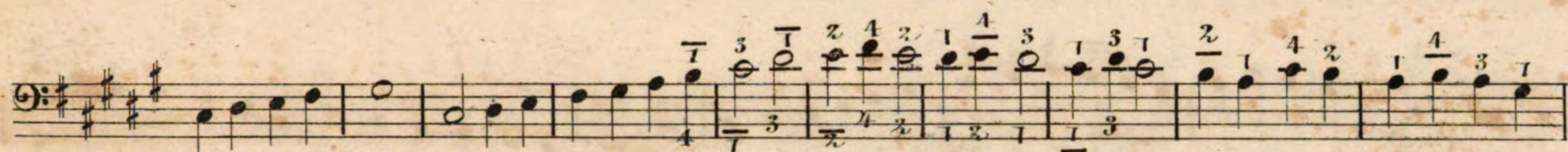
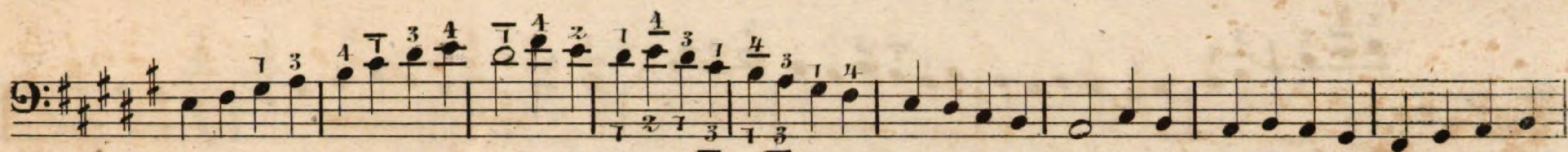
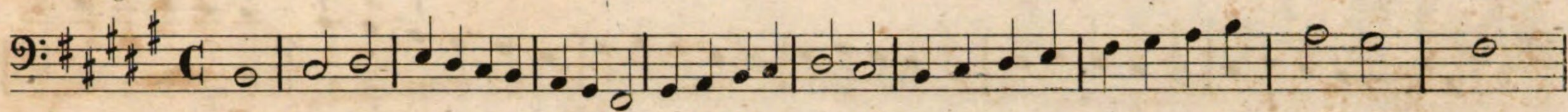




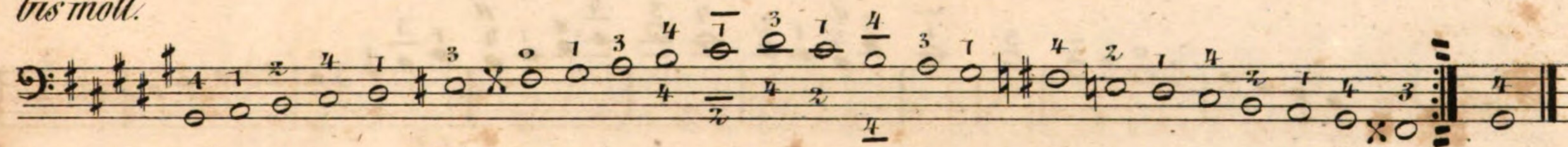
H dur.



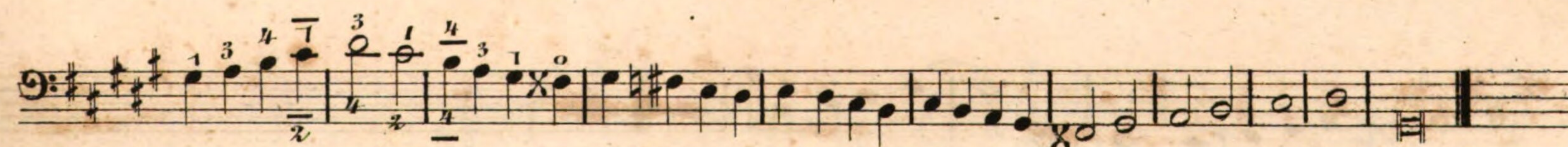
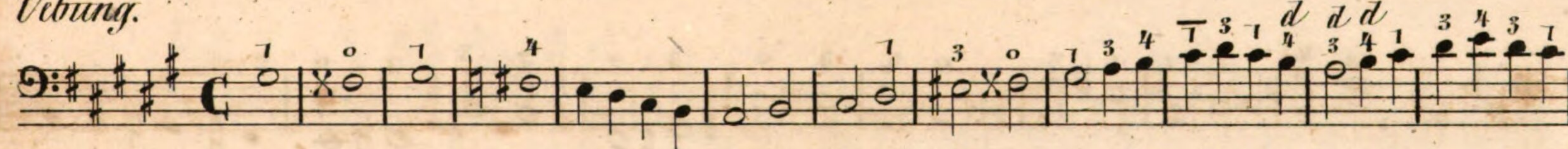
Uebung.



bis moll.

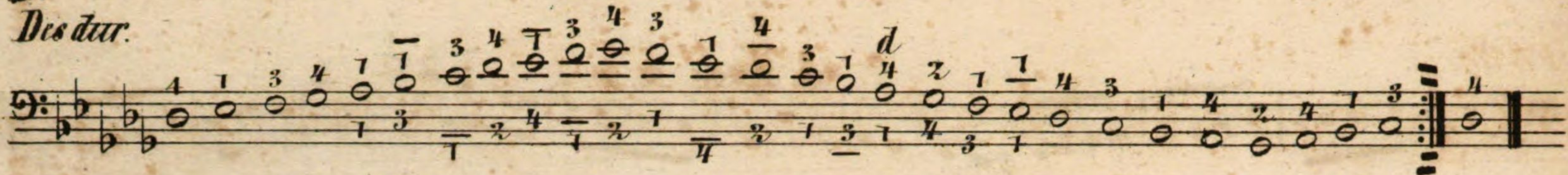


Uebung.



18.

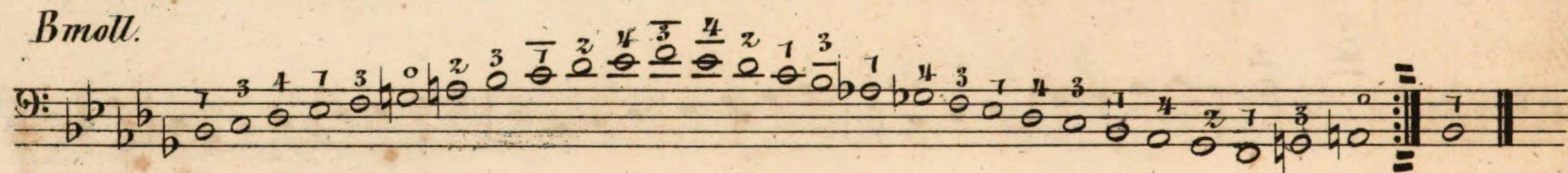
Des dur.



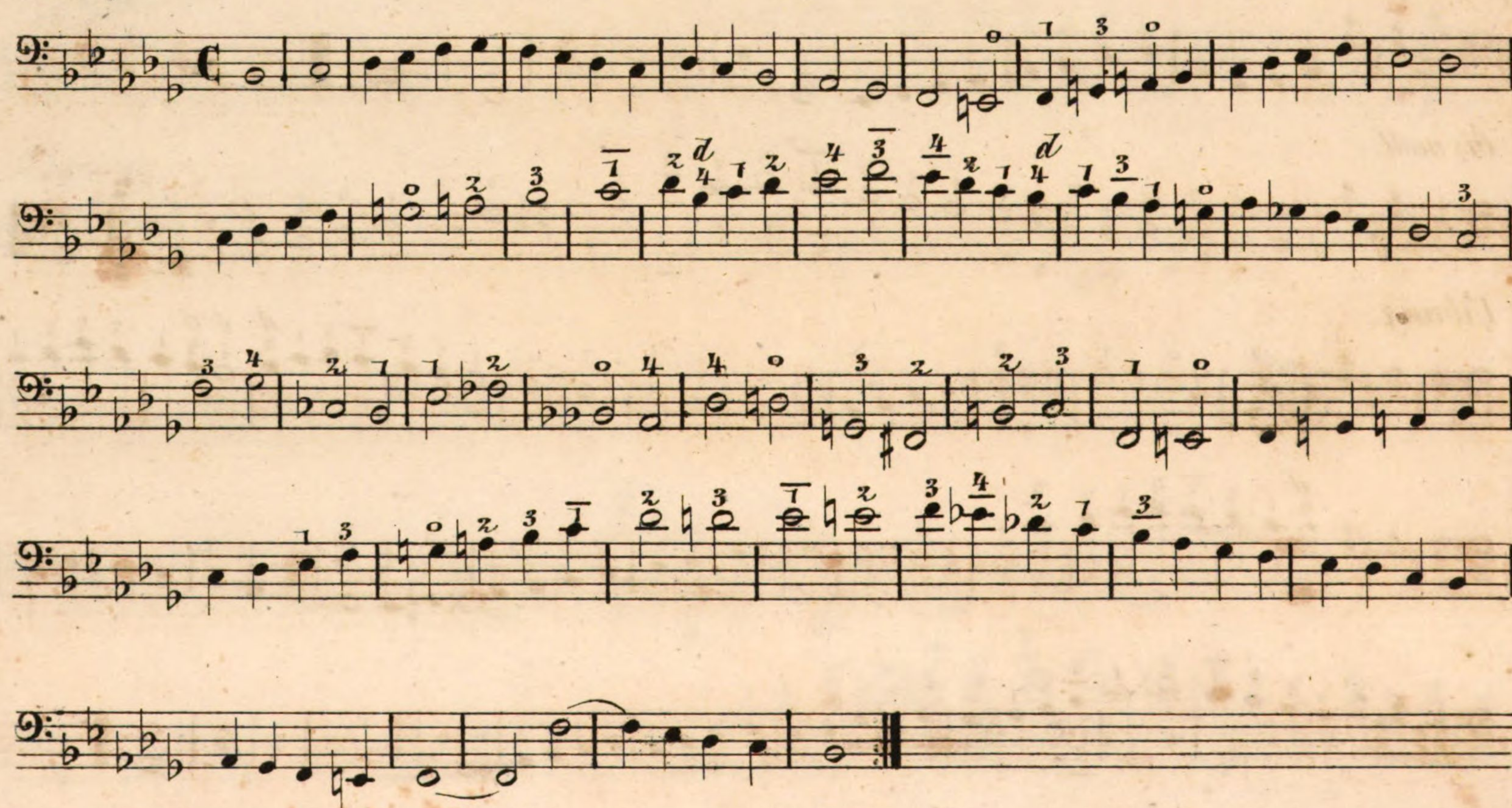
Uebung.

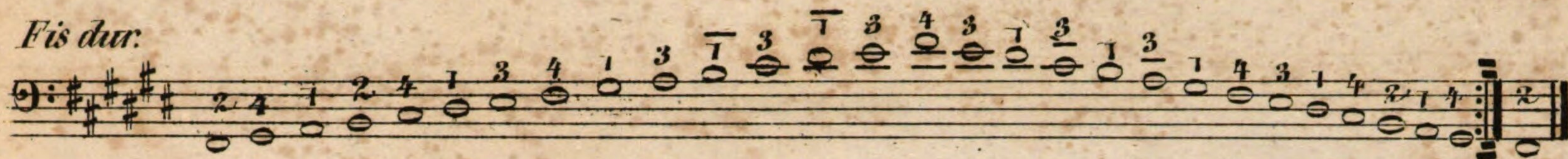


Bmoll.

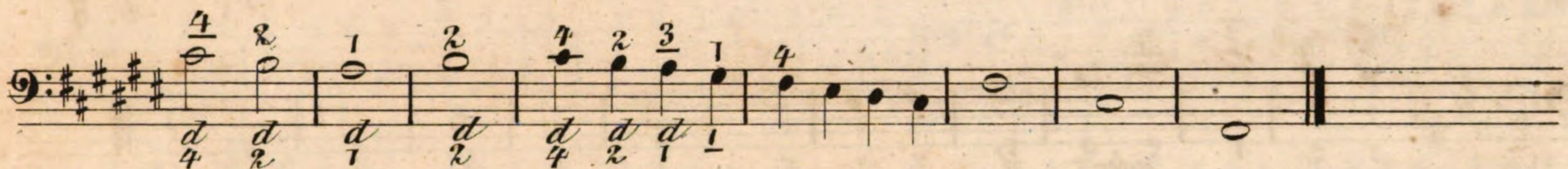
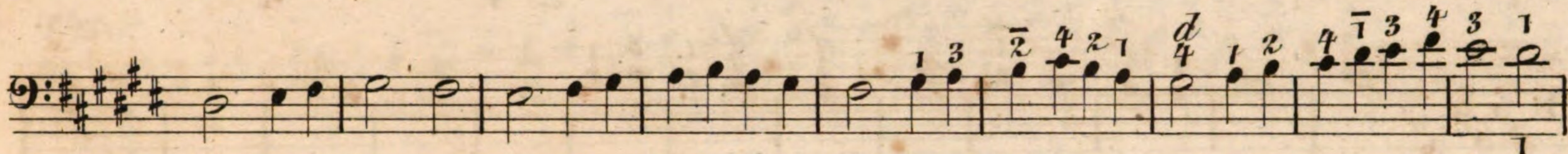
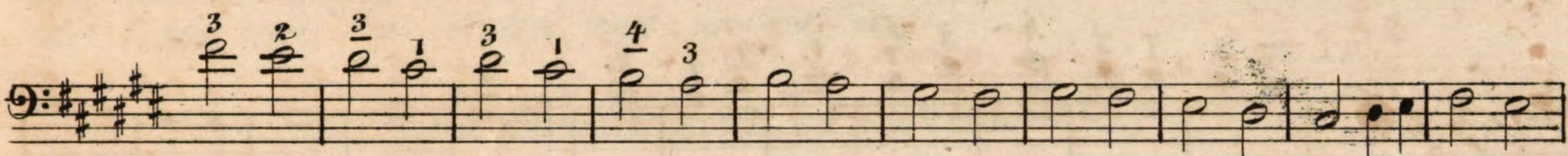
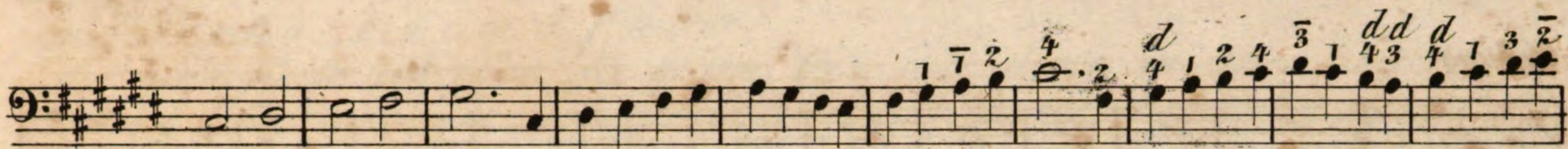
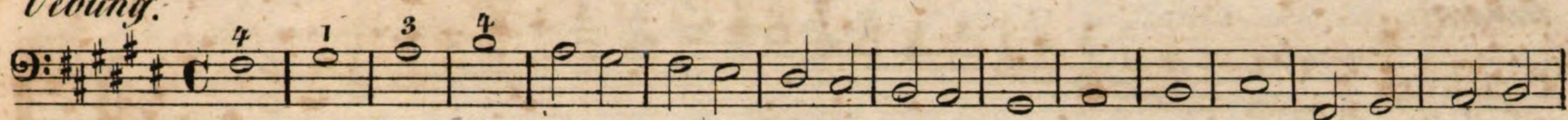


Uebung.

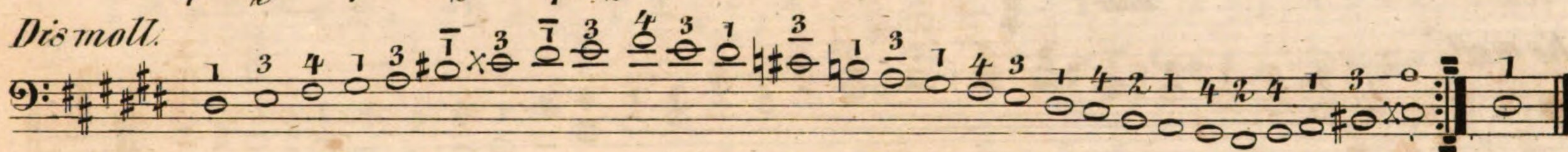


Fis dur.

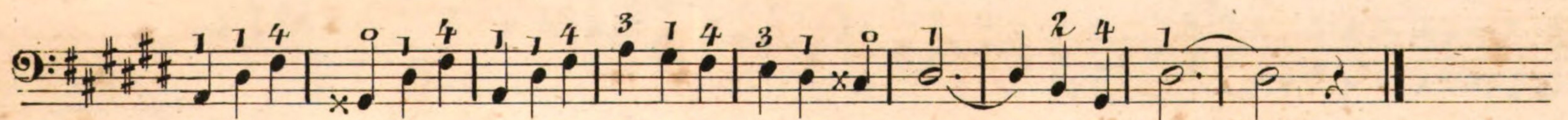
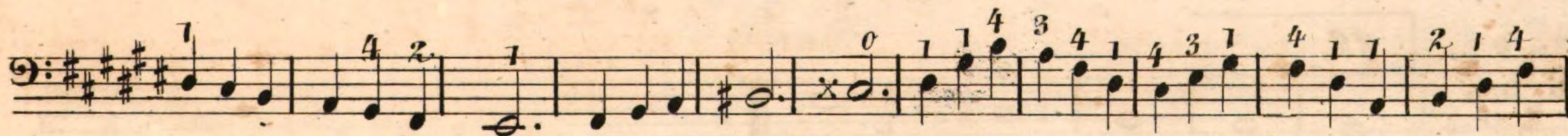
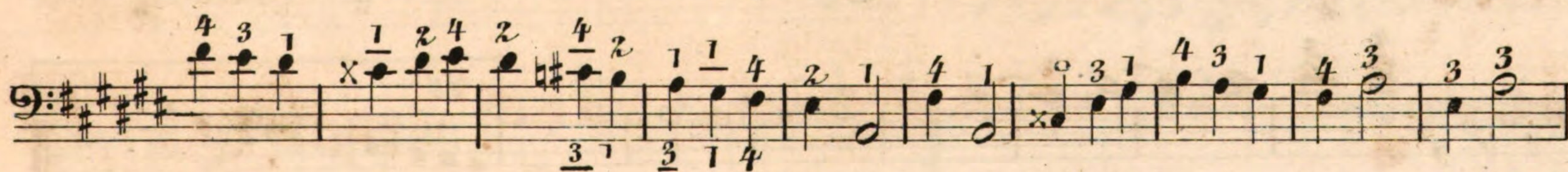
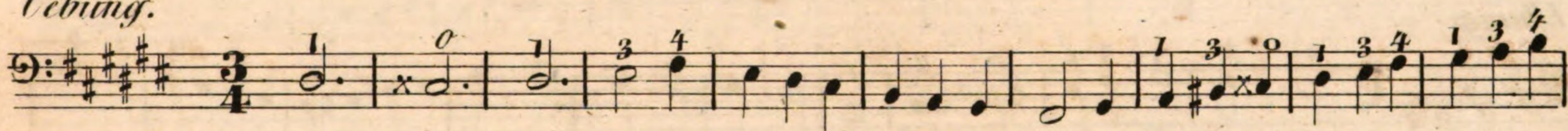
Uebung.



Dis moll.



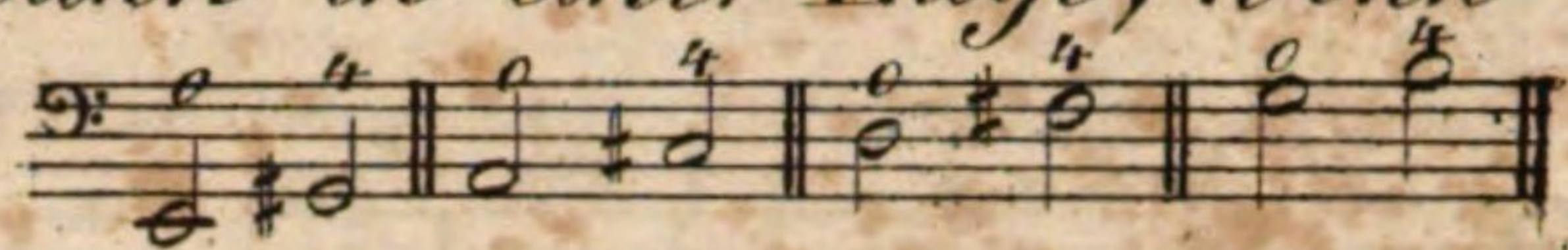
Übung.



Terzen.

Die Tonstufen, (Secunden) sind, wie man aus den Tonleitern ersieht, bald gross, z.B. c-d, d-e, e-fis, u.s.w., bald klein, z.B. a-b, h-c, d-es, e-f, u.s.w. So finden wir in den Tonleitern auch die Terzen gross und klein. Die grosse Terz besteht aus zwei grossen Tonstufen, z.B. c-e, d-fis, es-g, u.s.w.; die Kleine aus einer grossen und einer kleinen Tonstufe, z.B. a-c, h-d, e-es, d-f, u.s.w.

Auf einer Saite hat man die grosse Terz nur dann in einer Lage, wenn sie auf dem Tone einer leeren Saite steht, z.B. Die Kleine hingegen ausserdem auch noch in jeder Lage mit dem ersten und vierten Finger.



Tonleiter in Terzengängen.

Cdur.

A moll.

Fdur.

D moll.

Bdur.

G moll.

Es dur.

d

C moll.

As dur.

F moll.

Des dur.

B moll.

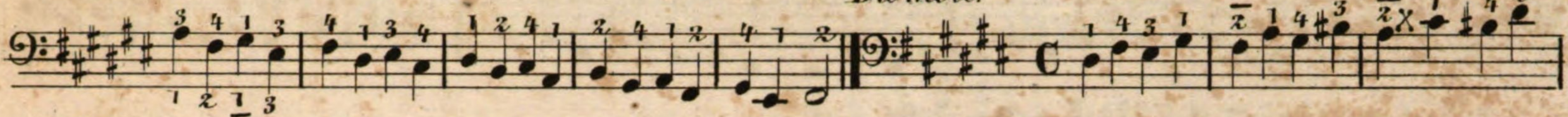
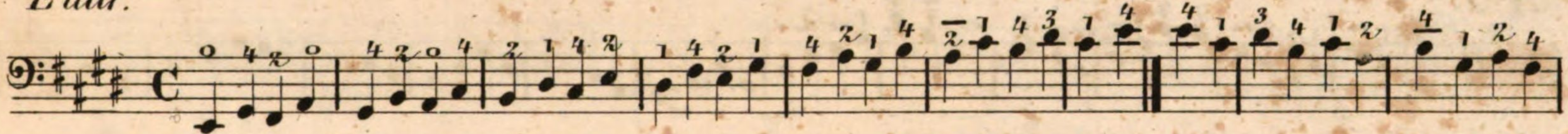
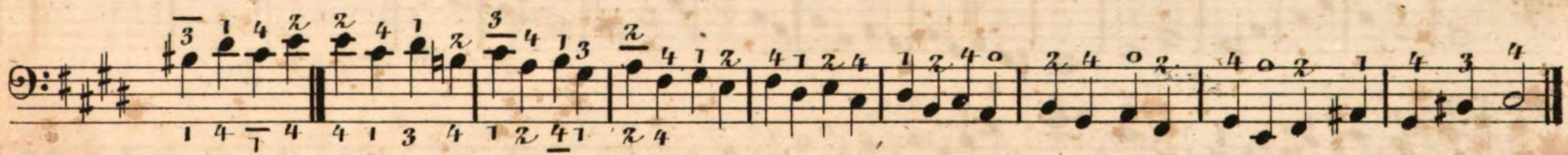
Ges dur.

Es moll.

The page contains ten systems of musical notation, each representing a different key signature. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The systems are labeled as follows:

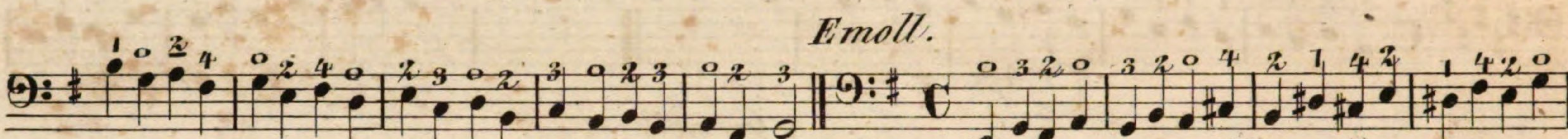
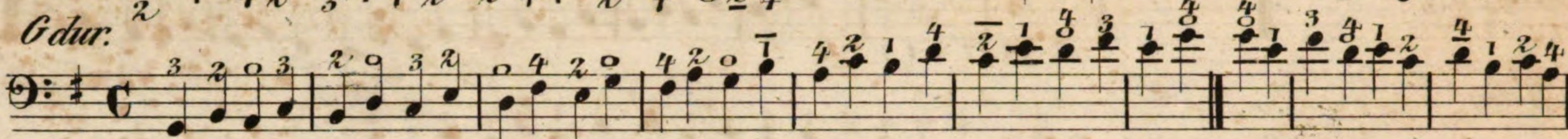
- Es dur.* (D major)
- C moll.* (C minor)
- As dur.* (A major)
- F moll.* (F minor)
- Des dur.* (D major)
- B moll.* (B minor)
- Ges dur.* (G major)
- Es moll.* (E minor)

Each system includes a series of numbers (1-4) indicating fingerings for the notes. The notation is written in a style typical of early 20th-century guitar music, with a focus on chromatic and diatonic scales.

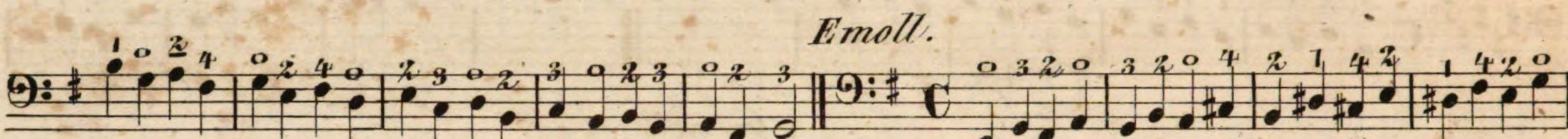
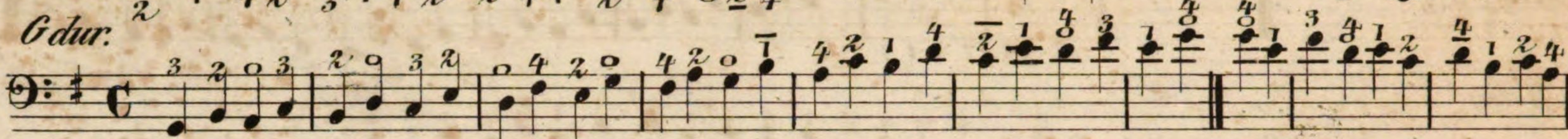
Fis dur.*Dis moll.**H dur.**Gis moll.**E dur.**Gis moll.**A dur.**Fis moll.*

24.

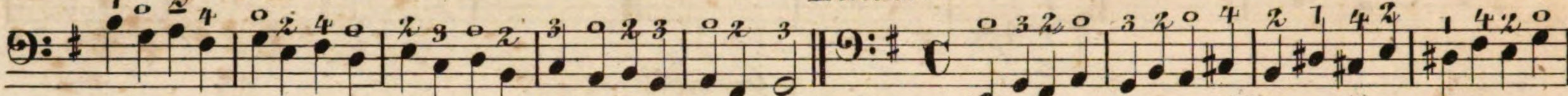
D dur.



H moll.

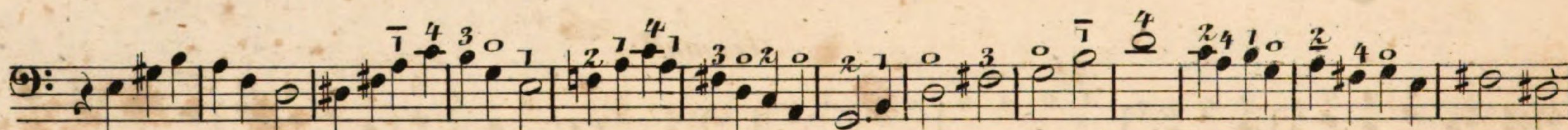
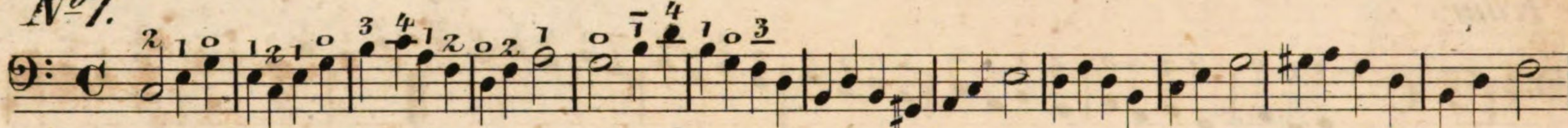


E moll.



Uebungen in Terzen.

Nº 7.



N^o 2.

Musical score for N° 2, featuring a single melodic line on a staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line.

N^o 3

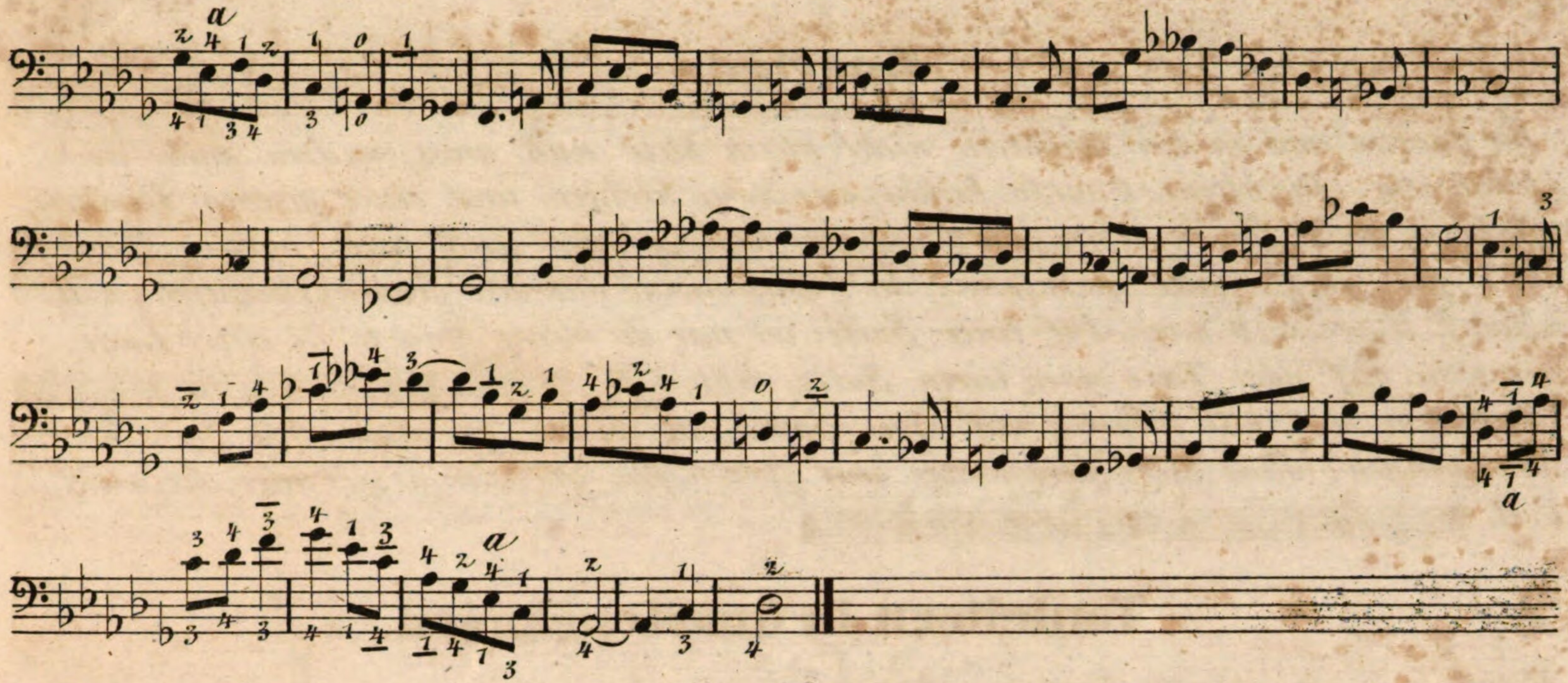
Musical score for N° 3, featuring a single melodic line on a staff with a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and fingerings. The piece concludes with a double bar line.

N^o 4.

Single-staff musical score for N^o 4. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 6/8. The score is written on a single staff and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1-4). A 'd' (da capo) marking is present above a measure in the fourth line. The piece ends with a double bar line in the eighth line.

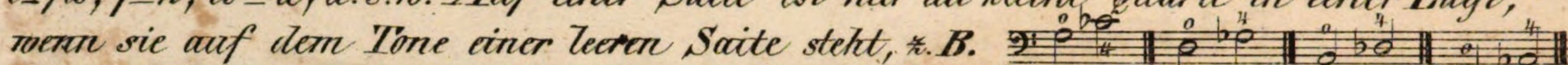
N^o 5.

Single-staff musical score for N^o 5. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written on a single staff and includes various musical notations such as notes, rests, and fingerings (1-4). A 'd' (da capo) marking is present below a measure in the fourth line. The piece ends with a double bar line in the fourth line.

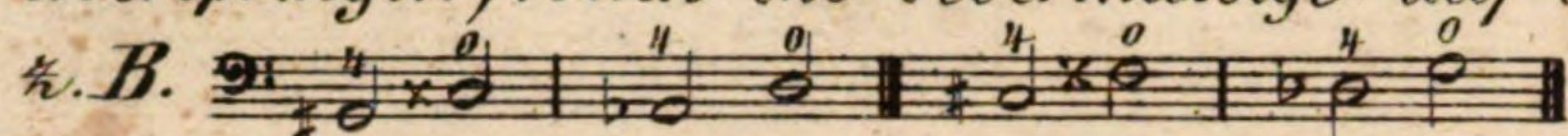
N^o 6.

Quarten.

Die Quarten sind in den Tonleitern nicht allein klein und gross, sondern auch noch übermässig. Die kleine Quarte besteht aus zwei kleinen und einer grossen Tonstufe, z.B. *h-es, cis-f, fis-b, u.s.w.*; die Grosse aus zwei grossen und einer kleinen Tonstufe, z.B. *c-f, es-as, f-b, dis-gis, u.s.w.*; die Übermässige aus drei grossen Tonstufen, z.B. *c-fis, f-h, es-a, u.s.w.* Auf einer Saite ist nur die kleine Quarte in einer Lage, wenn sie auf dem Tone einer leeren Saite steht, z.B.



Ausserdem sind alle Quarten auf zwei Saiten zu spielen, ja sogar eine Saite zu überspringen, wenn die Übermässige auf dem tiefen *gis* oder *as*, *cis* oder *des*, steht, z.B.



Tonleitern in Quartengängen.

C dur.

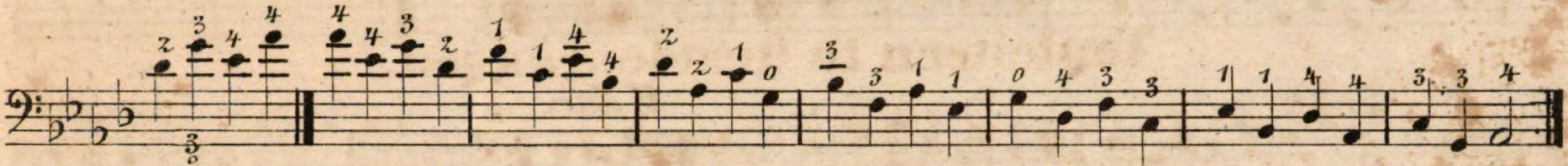
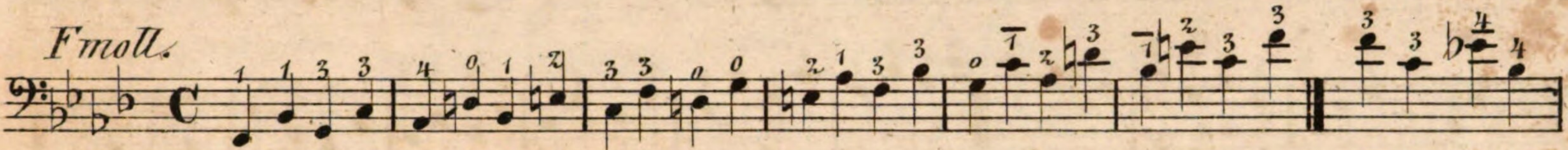
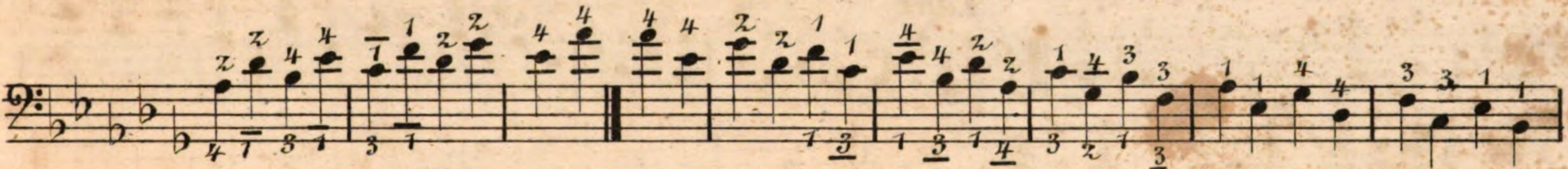
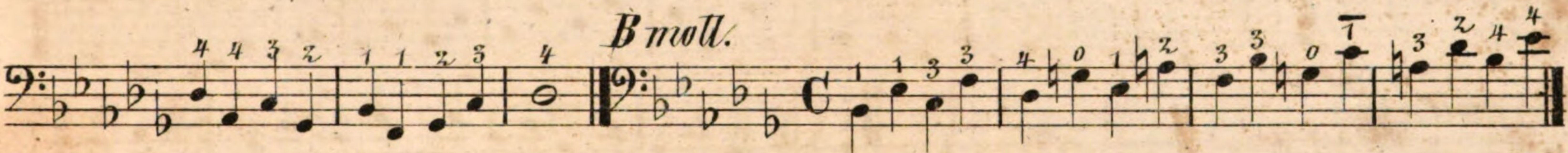
A moll.

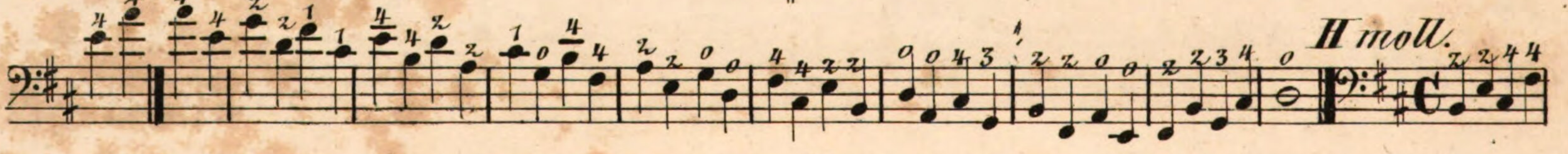
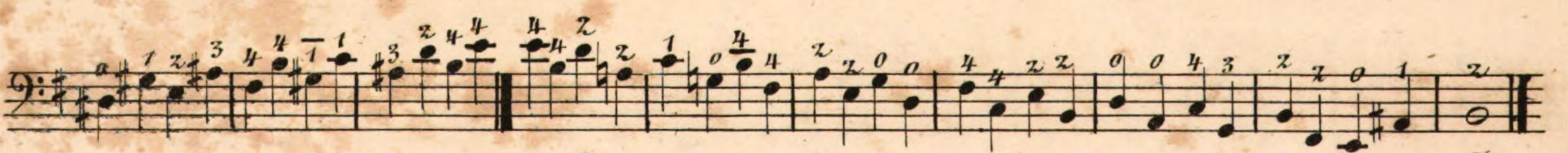
F dur.

D moll.

B dur.

G moll.

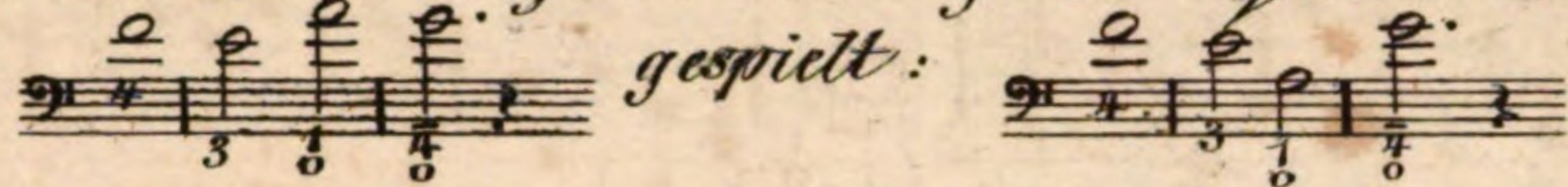
Es dur.*C moll.**As dur.**F moll.**Des dur.**B moll.**Fis dur.*

Bismoll.*Hdur.**Gismoll.**E dur.**Gismoll.**A dur**Fismoll.**D dur.**H moll.*



Uebungen in Quartan.

Anmerkung. Das hohe *a* welches in N^o 1 der nachfolgenden Uebungen vorkommt, ist auf der *G* Saite schwer zu treffen; man nehme deshalb die Quinte der *D* Saite, als Flageolettton, welche den nämlichen Ton giebt und ganz bequem und sicher zu greifen ist. *B. geschrieben



N^o 2.

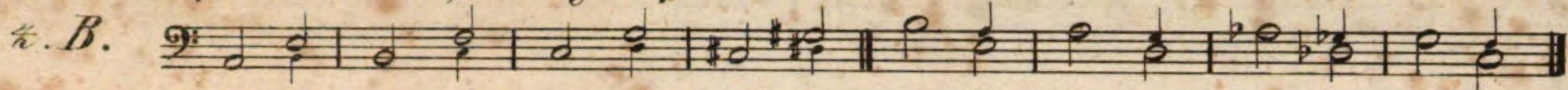
Single system musical score for N^o 2, 3/4 time, key of F# (three sharps). The score consists of seven staves. The first staff begins with a 'd' and a '4' over a note. The second staff has a 'pp' dynamic marking. The music features various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line.

N^o 3.

Single system musical score for N^o 3, 6/4 time, key of Bb (two flats). The score consists of seven staves. The first staff begins with a '6' and a '4' over a note. The music features various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 1-4. The piece concludes with a double bar line.

Quinten.

Die Quinten sind in den Tonleitern ebenfalls klein, gross und übermässig. Die kleine Quinte besteht aus zwei kleinen und zwei grossen Tonstufen, z. B. *h-f, c-ges, fis-c, u. s. w.*; die Grosse aus drei grossen und einer kleinen Tonstufe, z. B. *c-g, d-a, es-b, fis-cis, u. s. w.*; die Übermässige aus vier grossen Tonstufen, z. B. *c-gis, es-h, f-cis, u. s. w.* Die Quinten liegen wie die Secunden, nur mit dem Unterschied, dass man im Aufsteigen immer die zunächst höhere, im Absteigen die zunächst tiefere Saite, zu greifen hat.



Tonleitern in Quintengängen.

C dur.

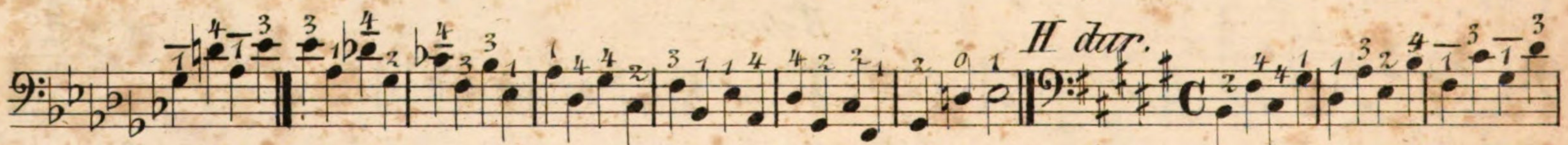
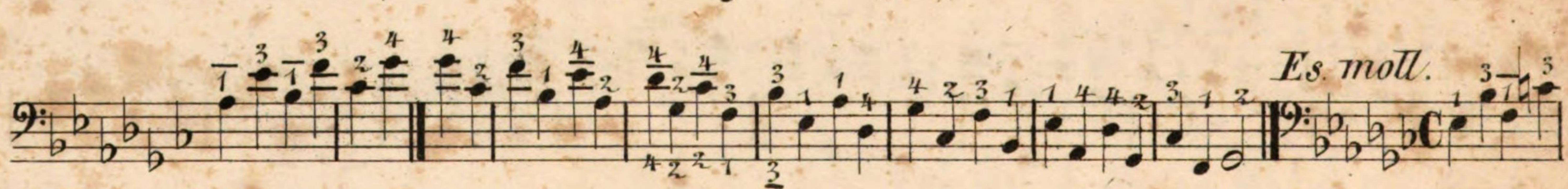
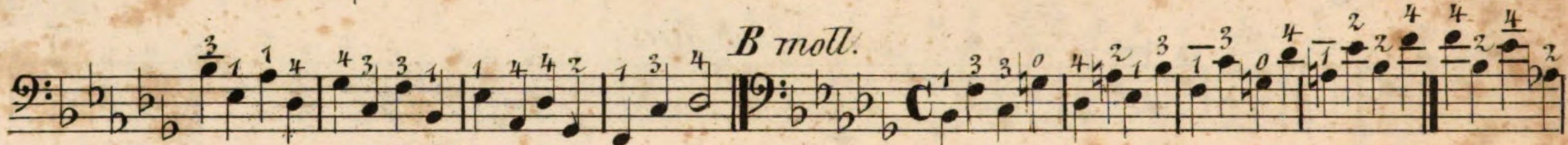
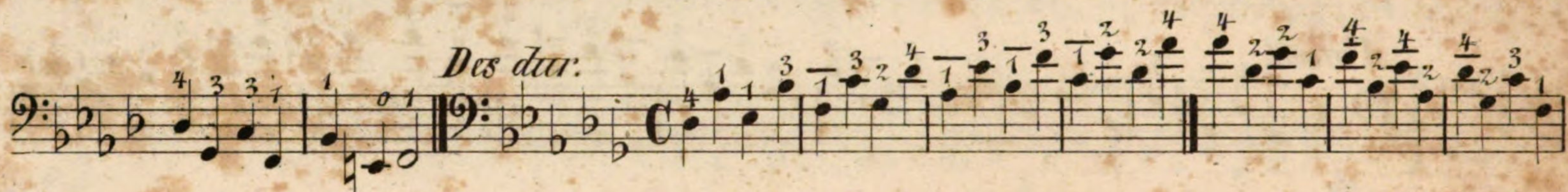
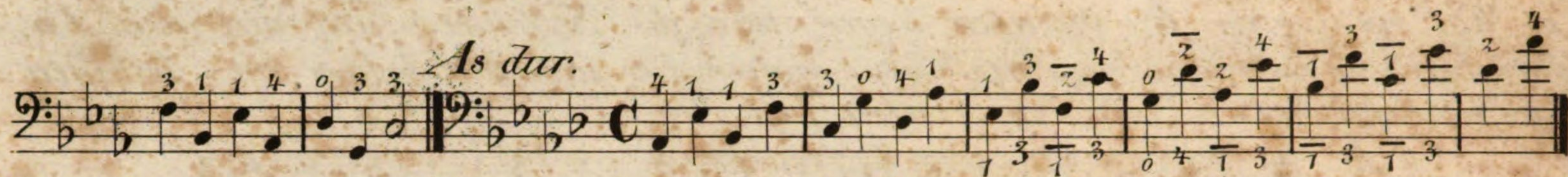
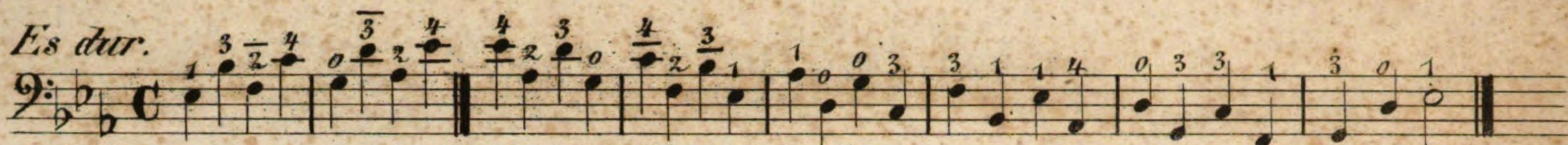
A moll.

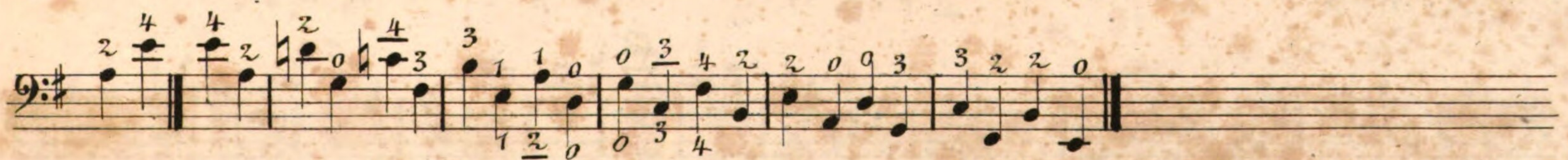
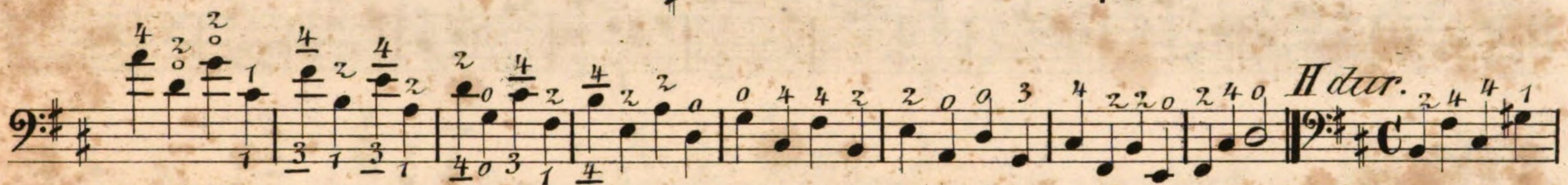
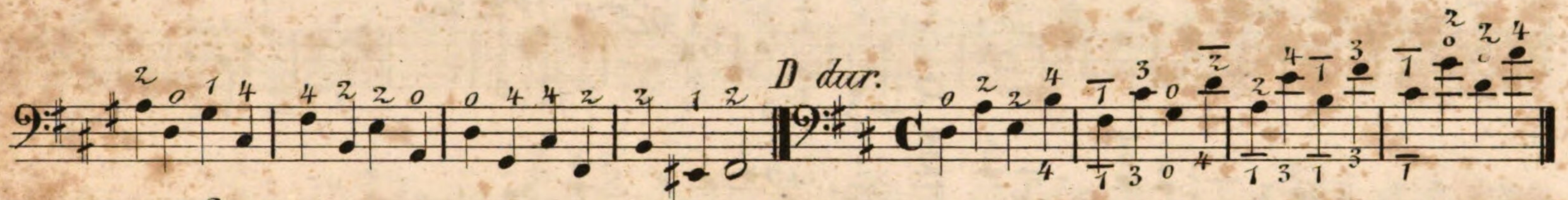
F dur.

D moll.

B dur.

G moll.





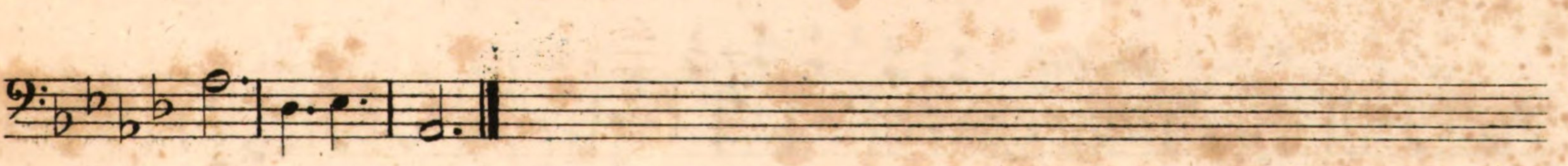
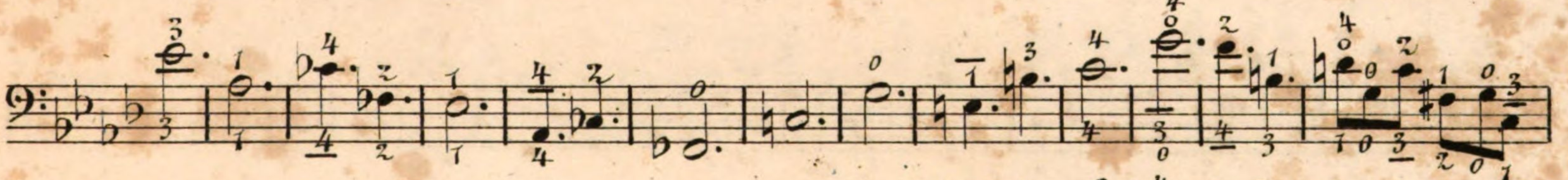
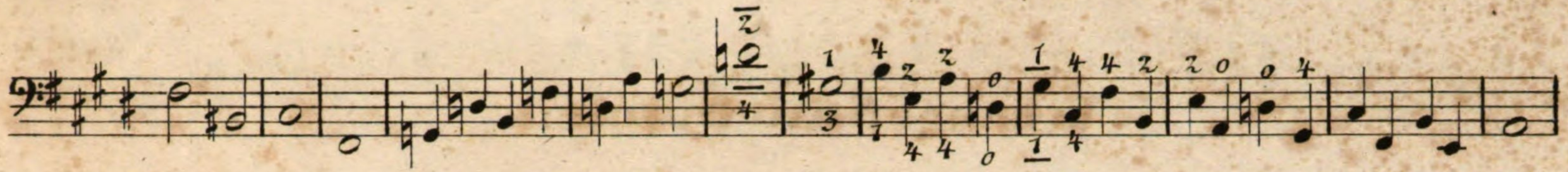
Uebungen in Quinten.

N^o 1.

Exercise No. 1 is a single melodic line in 3/4 time, one sharp (F#). It consists of 16 measures. The notation includes various fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs) to guide the performer.

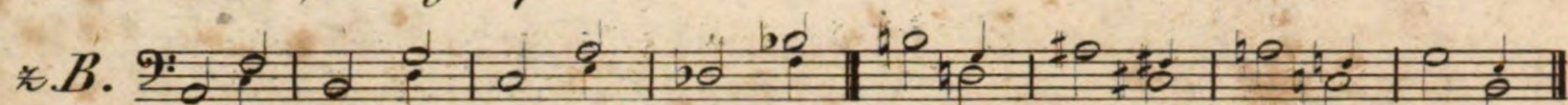
N^o 2.

Exercise No. 2 is a single melodic line in 3/4 time, two sharps (F# and C#). It consists of 16 measures. The notation includes various fingerings (1-4) and articulations (accents, slurs) to guide the performer.



Sexten.

Die Sexten sind in den Tonleitern gross und klein. Die grosse Sexte besteht aus vier grossen und einer kleinen Tonstufe, z.B. c-a, des-b, e-cis, u. s. w.; die kleine aus zwei kleinen und drei grossen Tonstufen, z.B. a-f, h-g, c-as, d-b, u. s. w. Die Sexten sind im Aufsteigen um eine Saite höher, im Absteigen um eine Saite tiefer, als die Terzen, zu greifen.



Tonleitern in Sextengängen.

C dur.

A moll.

F dur.

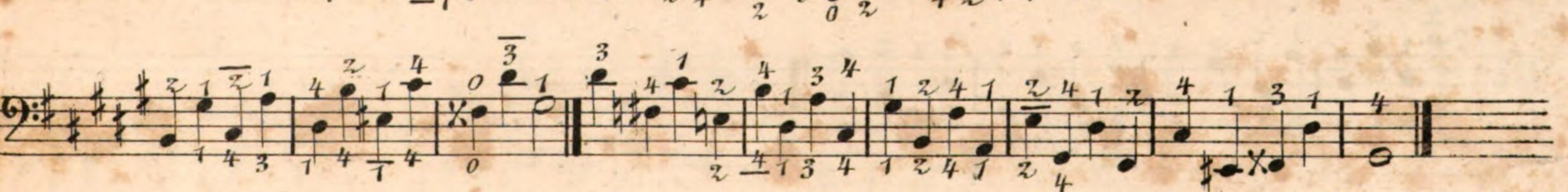
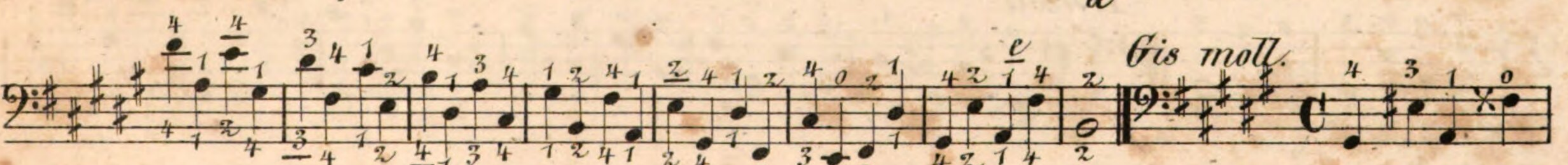
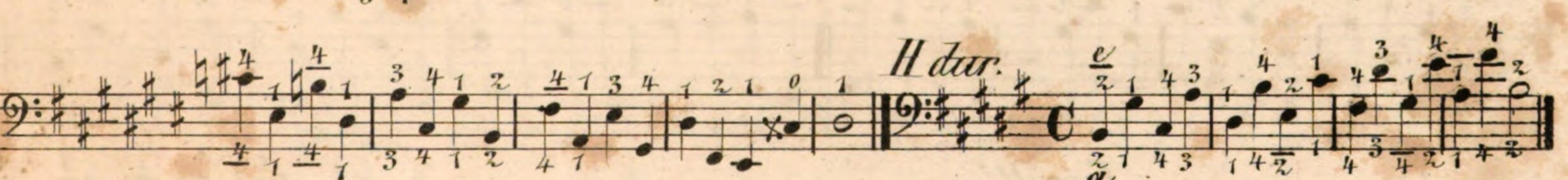
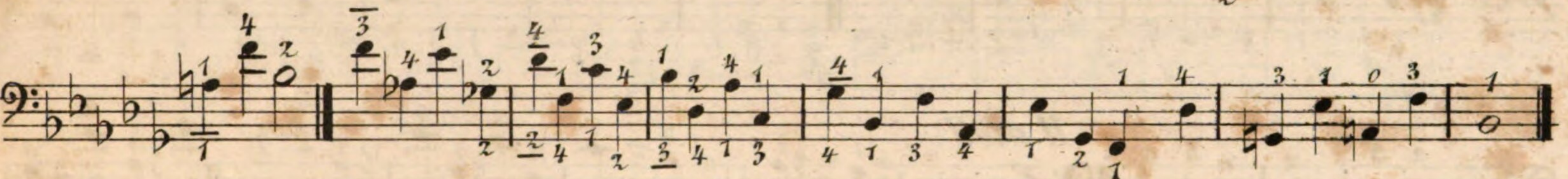
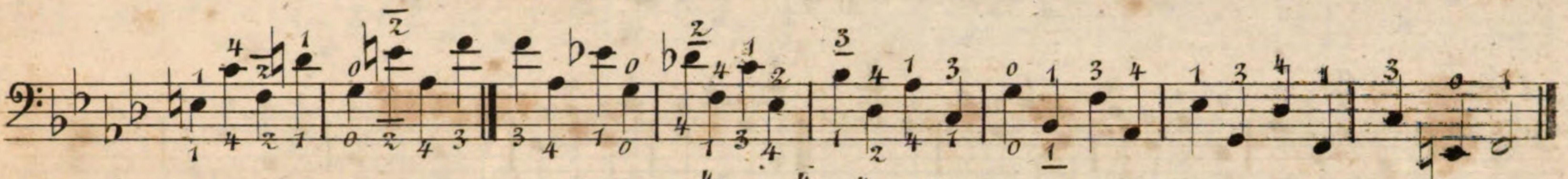
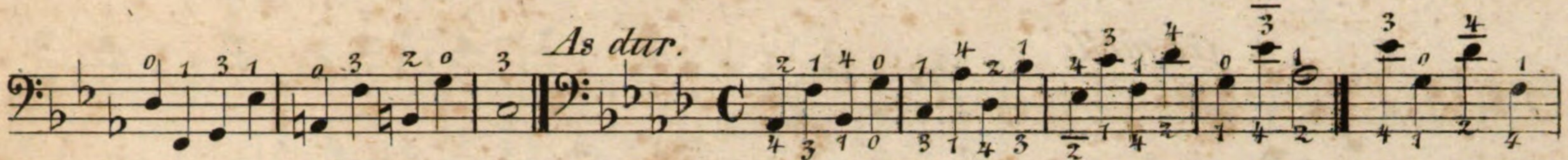
D moll.

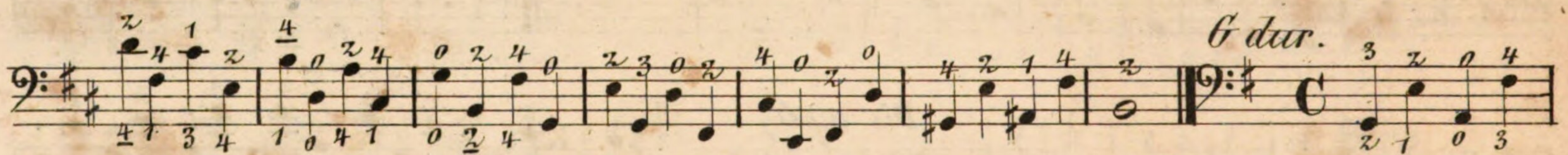
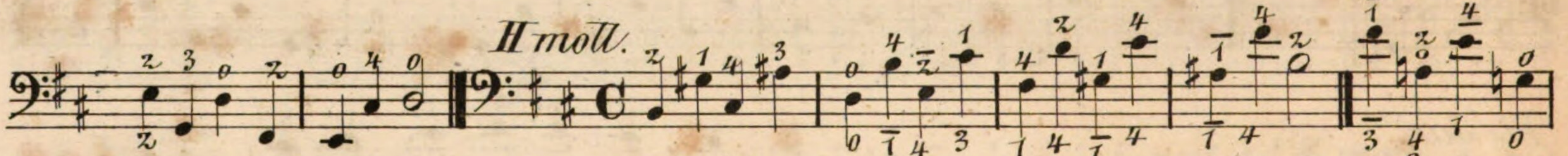
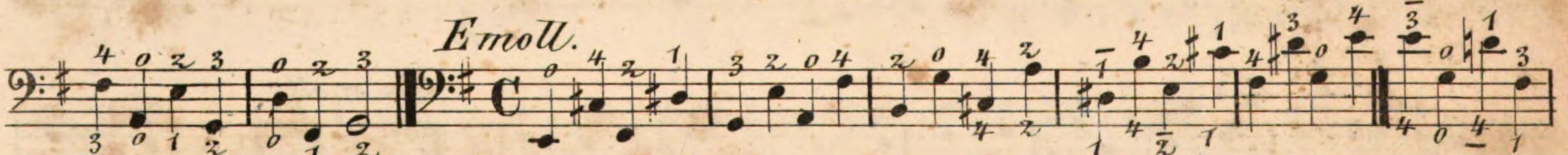
B dur.

G dur.

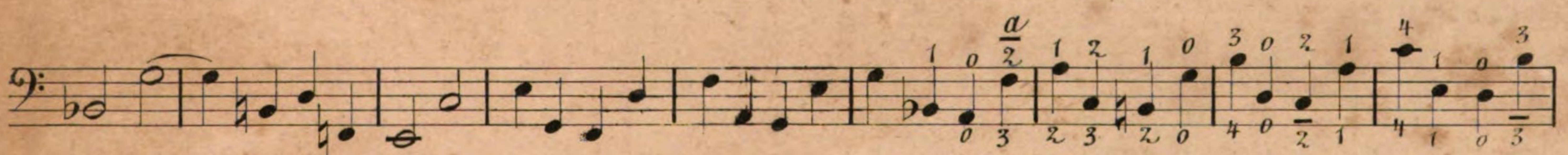
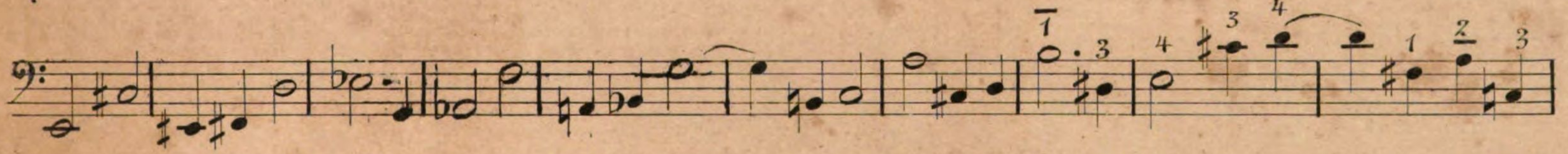
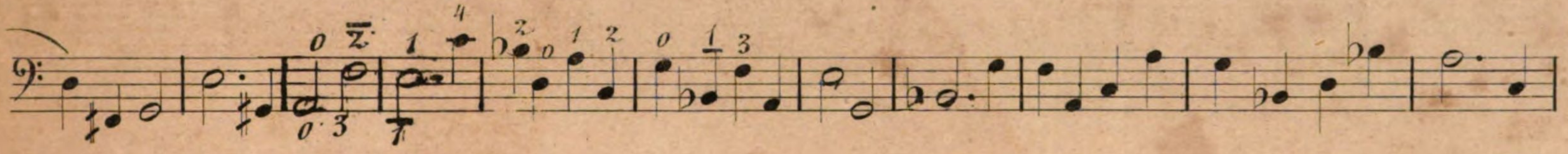
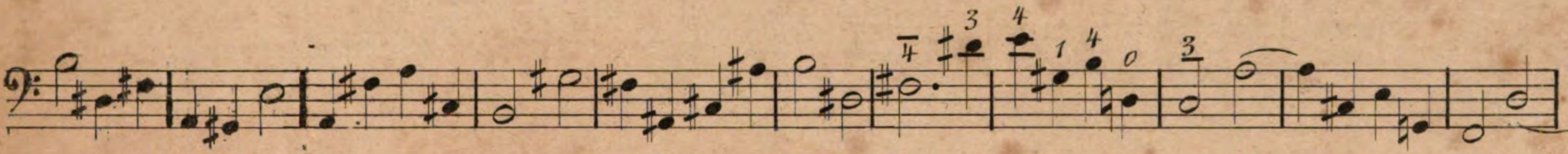
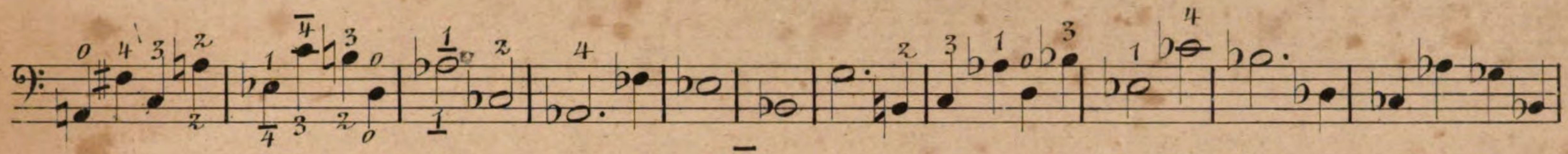
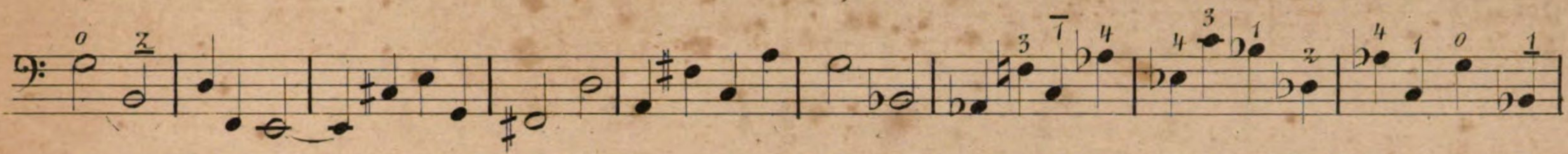
G moll.

Es dur.



E dur.*Eis moll.**A dur.**Fis moll.**D dur.**H moll.**E moll.*

Uebung in Sexten.

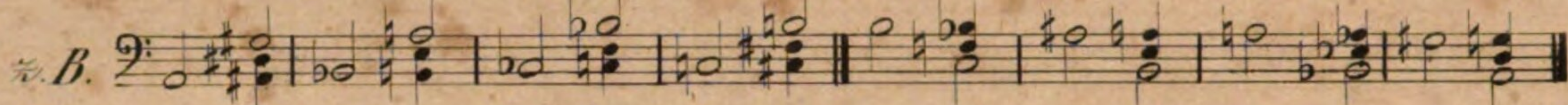


Septimen.

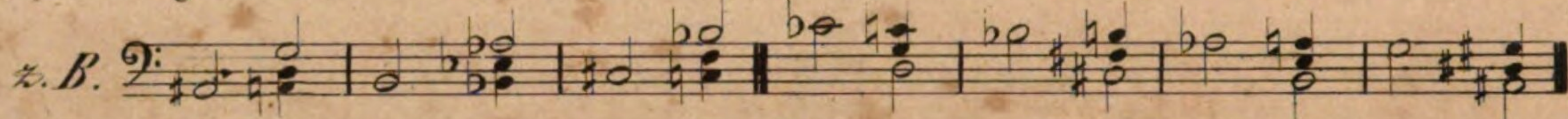
Die Septimen sind in den Tonleitern ebenfalls gross und klein, kommen jedoch ausserdem häufig vermindert vor. Die grosse Septime besteht aus fünf grossen und einer kleinen Tonstufe, z. B. c-h, d-cis, es-d, fes-es, u. s. w., die kleine aus zwei kleinen und vier grossen Tonstufen, z. B. a-g, h-a, c-b, u. s. w., die Verminderte aus drei grossen und drei kleinen Tonstufen, z. B. cis-b, d-cis, u. s. w. Die Septimen liegen wie die Quarten, nur dass man eine Saite überspringen muss. Die kleine auf derselben Stelle:



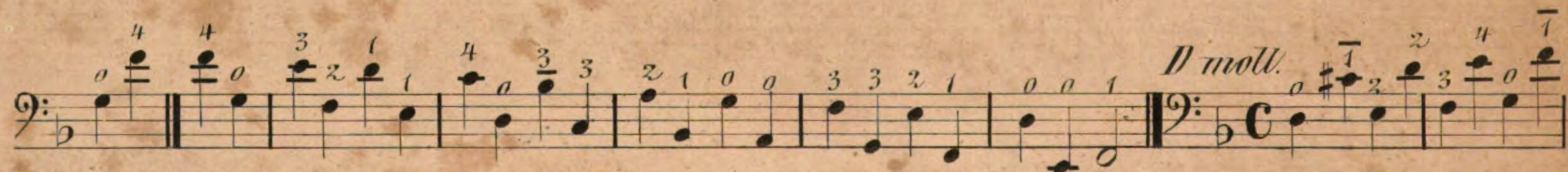
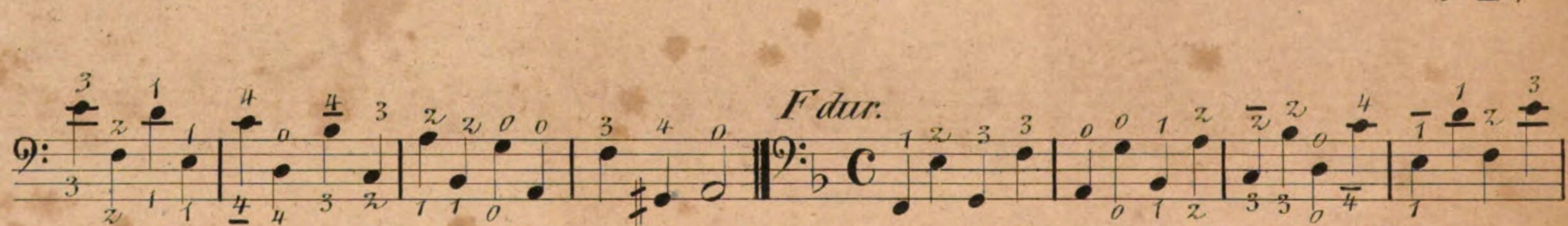
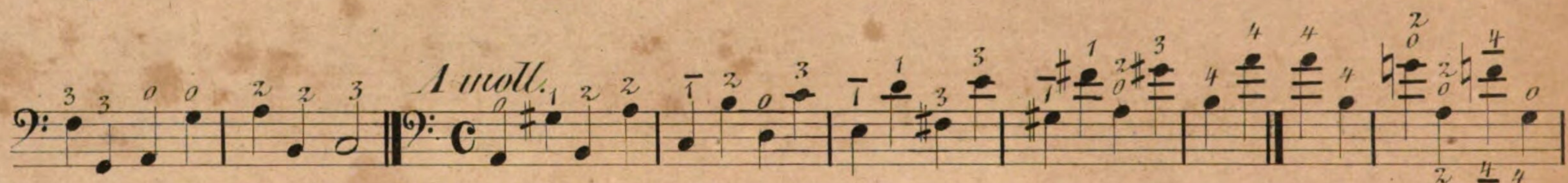
Die Grosse um eine kleine Tonstufe, im Aufsteigen höher, im Absteigen tiefer:

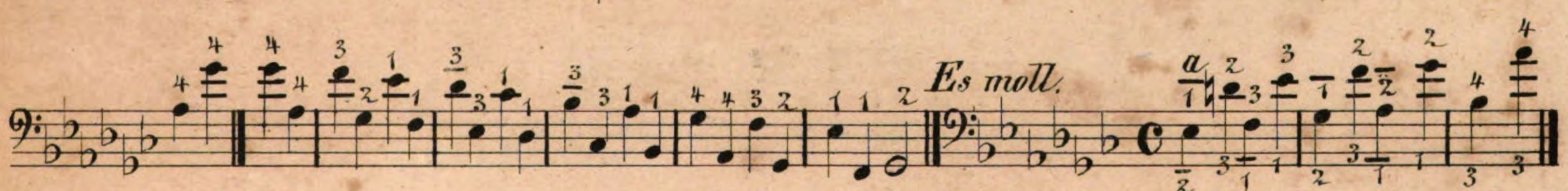
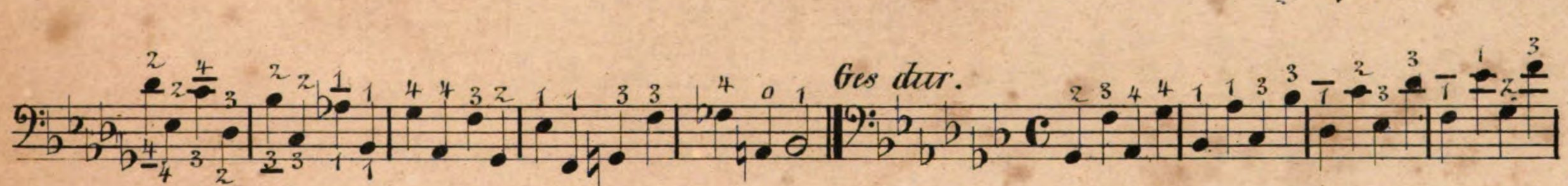
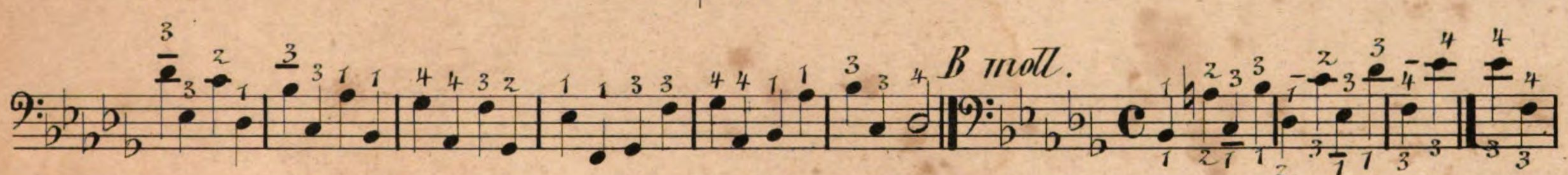
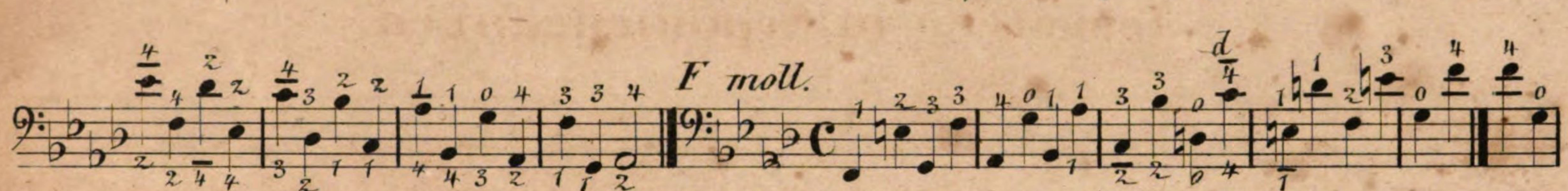
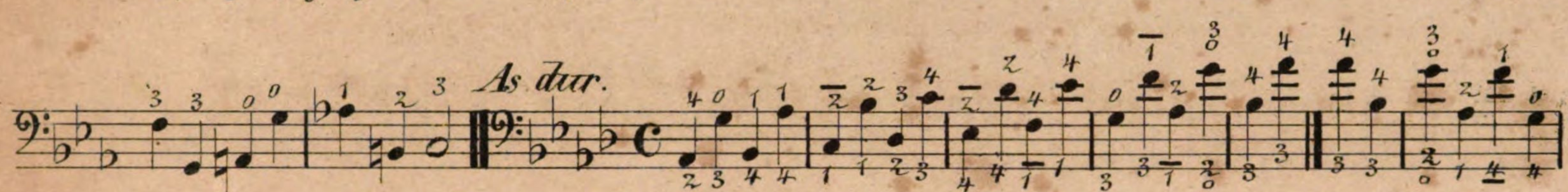


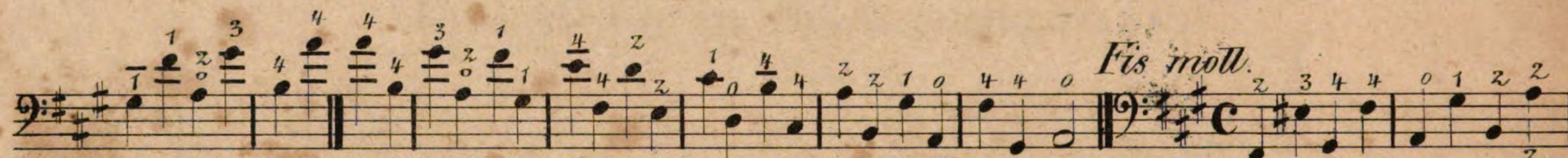
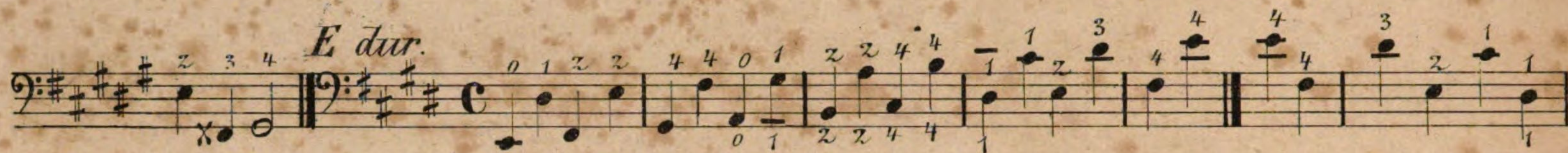
Die Verminderte umgekehrt um eine kleine Tonstufe, im Aufsteigen tiefer und im Absteigen höher:



Tonleitern in Septimengängen.







Uebung in Septimen.

The musical exercise 'Uebung in Septimen.' is composed of ten staves of music in bass clef, 3/4 time. The exercise is designed to practice intervals, specifically septims (7ths), and includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Fingering numbers (1-4) are provided for many notes to guide the performer. Dynamic markings, including *p* (piano), *f* (forte), *A* (accendo), and *D* (diminuendo), are used to indicate changes in volume. The exercise begins with a key signature of one sharp (F#) and concludes with a double bar line.

Octaven.

Eine Octave besteht aus zwölf Tönen, welche in sieben Tonstufen eingetheilt sind, nemlich: in fünf Grasse von denen eine Jede zwei Töne enthält, z.B. c - cis d, d - dis - e, es - e - f, e - eis - fis, u. s. w. und zwei kleine, von denen eine Jede nur einen Ton enthält. z.B. h - e, e - f, gis - a, d - es, u. s. w. Die Octaven liegen wie die Secunden und Quinten, im Aufsteigen eine Tonstufe höher, im Absteigen eine Tonstufe tiefer, und sind im Vergleich zu den Quinten, wie diese zu den Secunden zu greifen.

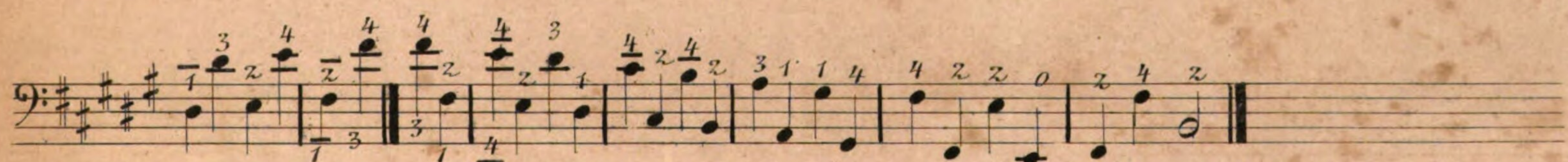
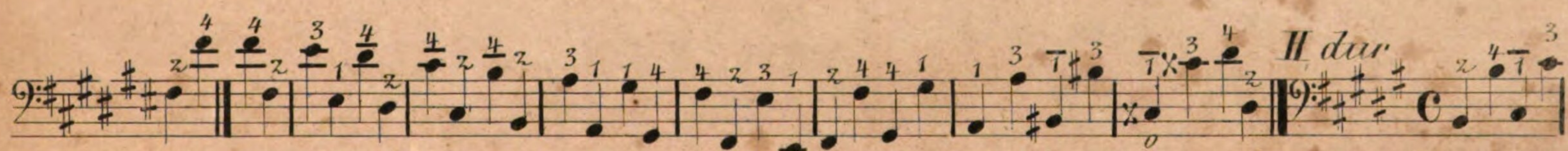
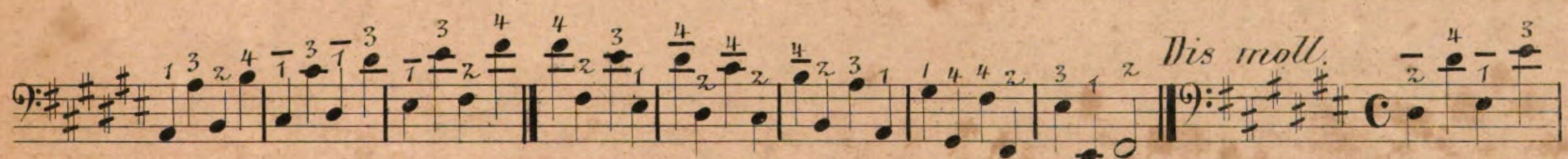
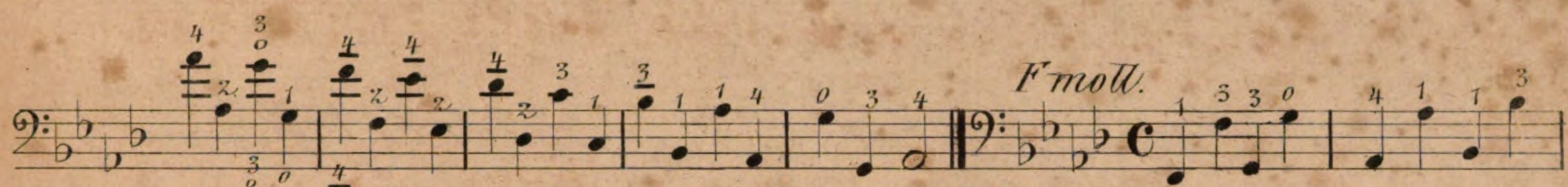


Tonleitern in Octavengängen.

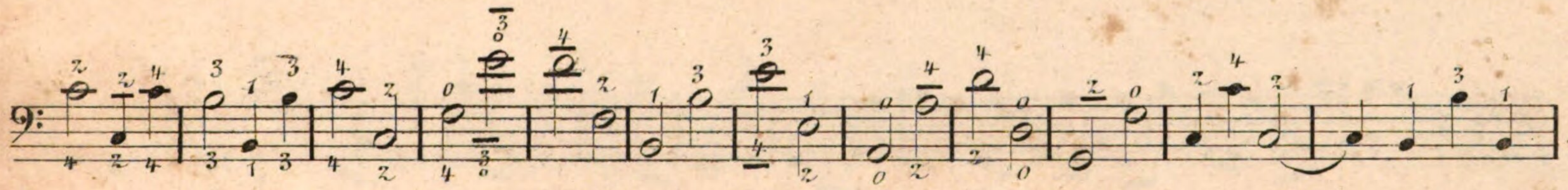
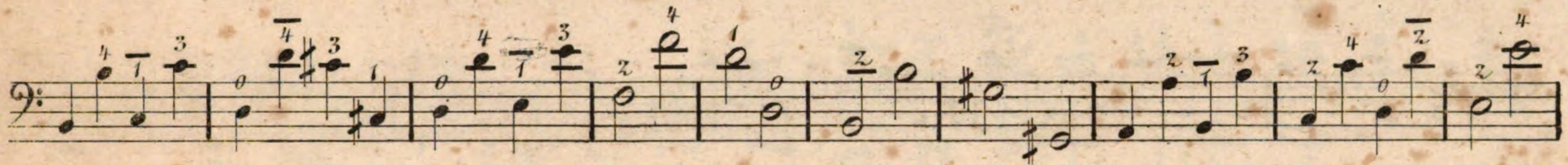
Six staves of musical notation, each showing a scale exercise in a different key and mode. The exercises are written in bass clef and include fingerings for each note. The keys and modes are indicated by the key signature and the text above the staff:

- Staff 1: C dur. (C major)
- Staff 2: F dur. (F major)
- Staff 3: D moll. (D minor)
- Staff 4: B dur. (B major)
- Staff 5: G moll. (G minor)
- Staff 6: (No key signature, likely C major or A minor)

 Each staff contains a sequence of notes and rests, with numbers above the notes indicating fingerings. The exercises are designed to be played in octaves, as indicated by the title 'Tonleitern in Octavengängen'.



Uebungen in Octaven.

N^o 1.

No. 2.

Handwritten musical score for No. 2, featuring ten staves of music. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and fingerings, with some staves showing complex rhythmic patterns and accidentals. The score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef and a common time signature, which then changes to 3/4. The music is characterized by frequent use of triplets and sixteenth notes, with many notes marked with fingerings (1-4). The piece concludes with a double bar line on the final staff.

N^o 3.

No. 3.

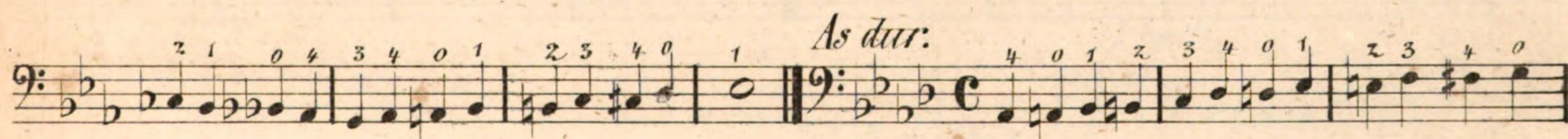
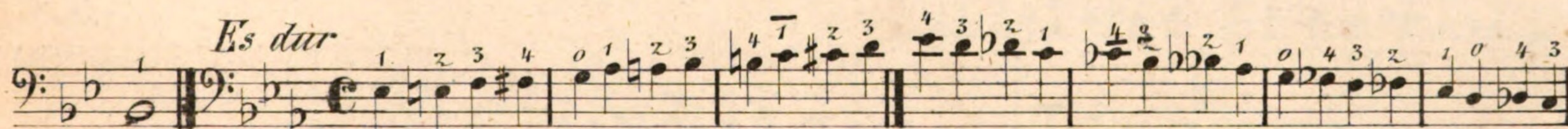
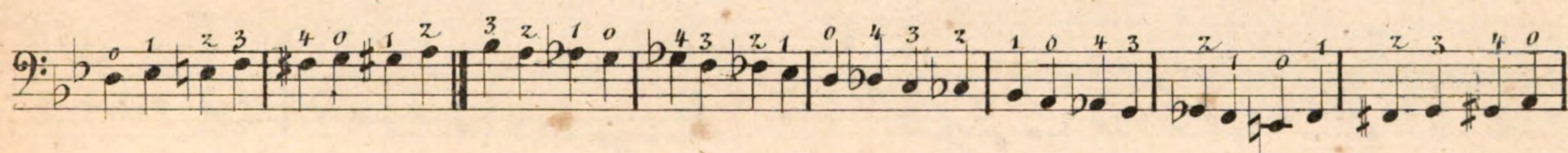
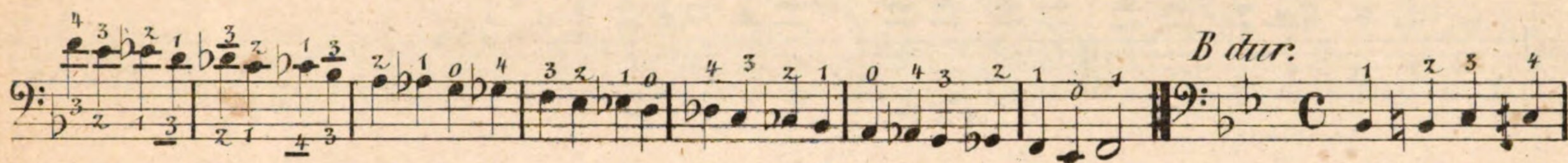
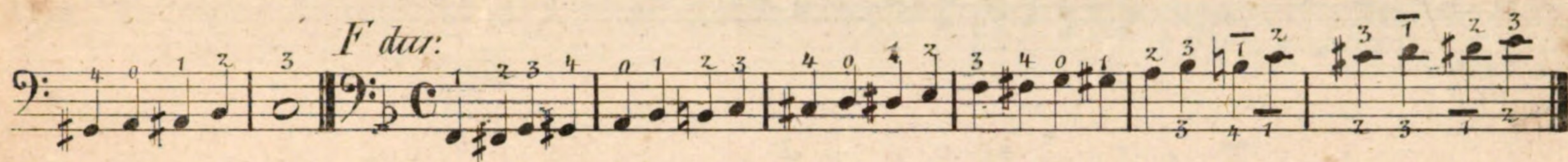
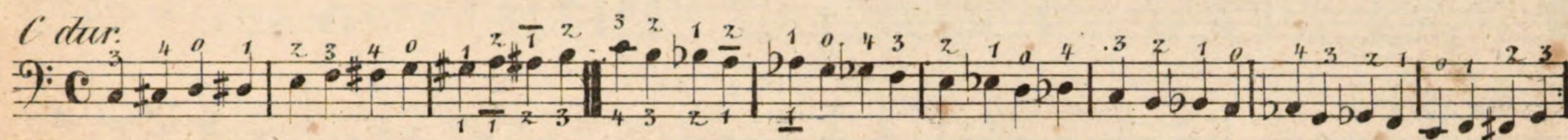
This is a handwritten musical score for a piece titled "No. 3." The score is written on ten staves, all using a bass clef. The key signature consists of two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The notation includes a variety of note values, rests, and ornaments (indicated by 'z' above notes). Fingerings are indicated by numbers 1 through 4 above the notes. The music is characterized by a steady eighth-note pulse in the right hand, while the left hand features more complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. The paper is aged and shows some staining.

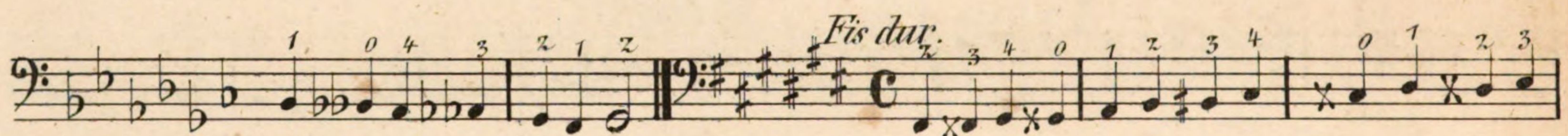
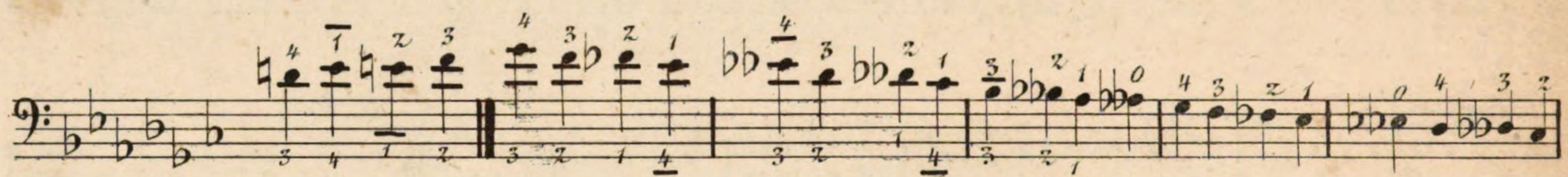
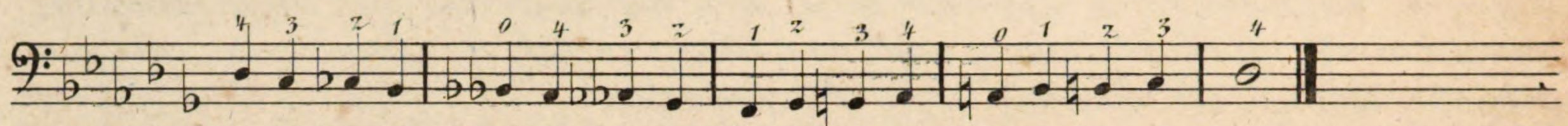
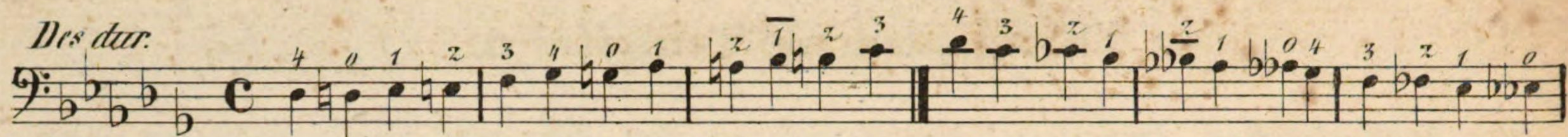
1^o 4.

The musical score is written on a single staff with a treble clef. It begins with a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 4/4. The notation includes various note values, rests, and accidentals. Above the staff, there are numerous fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 0 (representing the open string). Some notes have ties. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

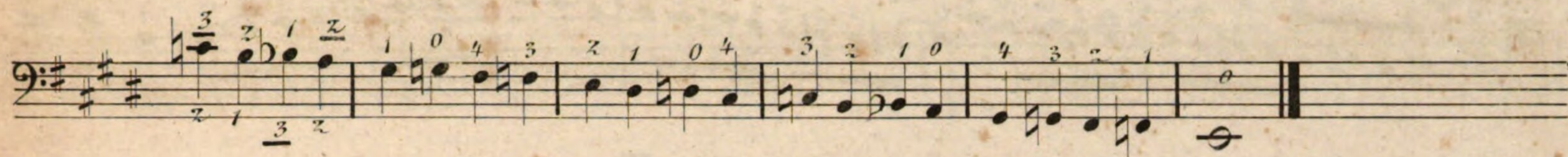
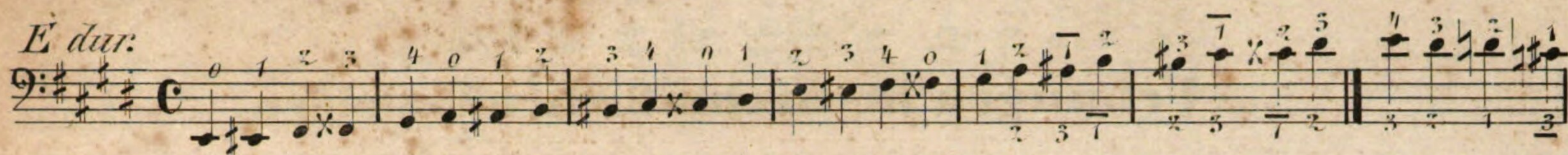
Chromatische Tonleitern.

Die chromatischen Tonleitern, wobei alle in den *dur*- und *moll*-Tonleitern ausbleibende Töne, und zwar aufwärts durch *Erhöhungs*- abwärts durch *Erniederungs*-Zeichen (folglich immer von dem vorhergehenden Tone abgeleitet,) eingeschaltet sind, liegen in der natürlichen Lage der Hand. Man hat daher nur auf einen zweckmäßigen Einsatz in höhere Lagen, und aus diesen zurück zu achten, wenn eine chromatische Tonfolge die natürliche Lage überschreitet.

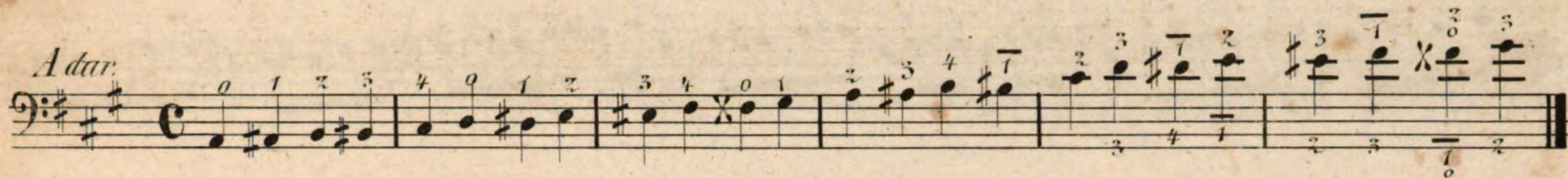




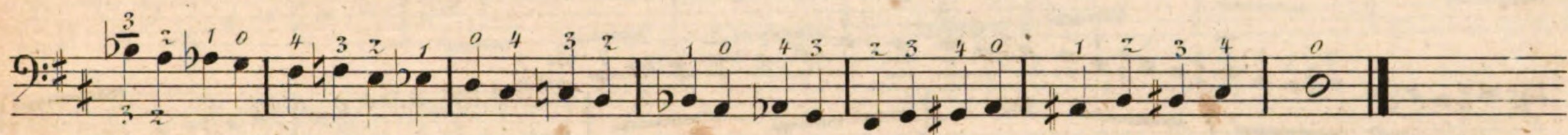
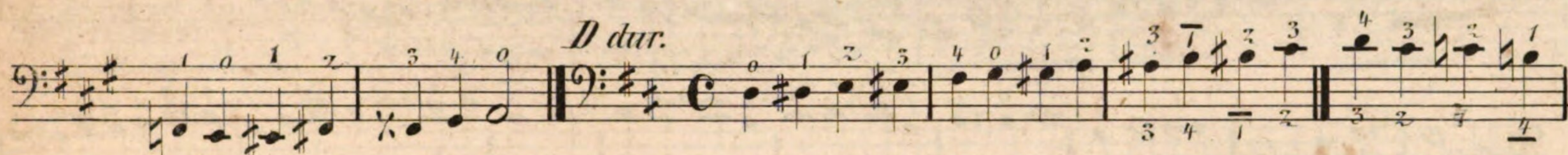
E dur:



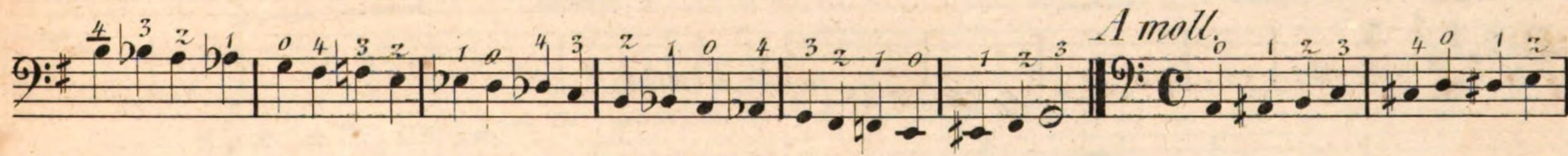
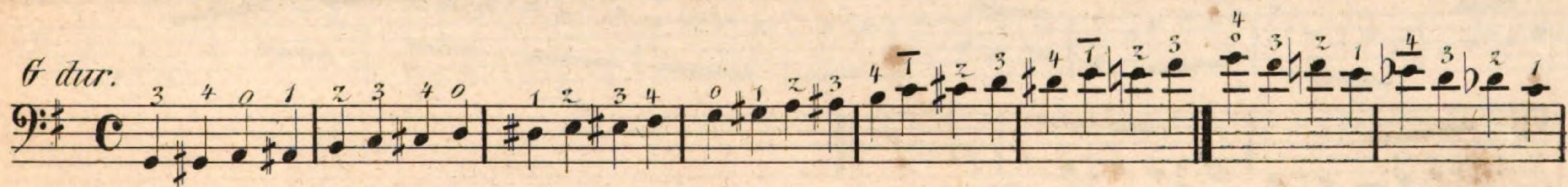
Adar:



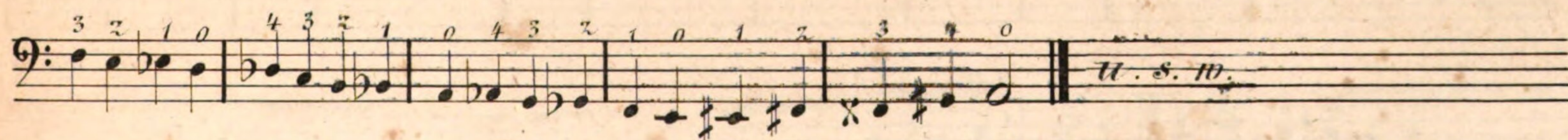
D dar.



G dur.



A moll.



U. S. M.

Uebungen in chromatischen Tonfolgen.

Nº 1.

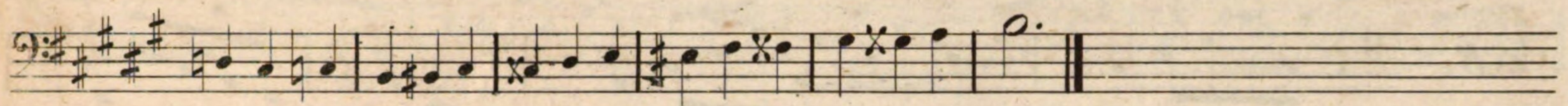
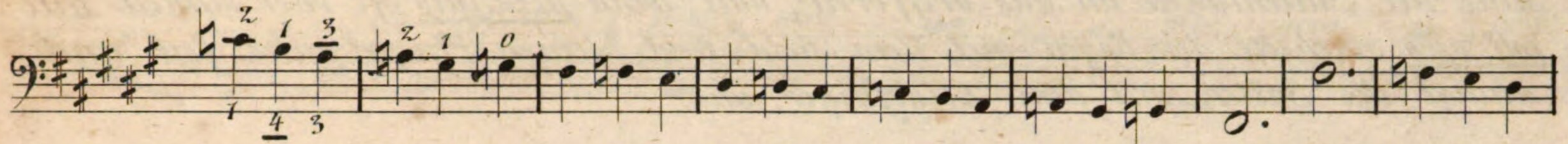
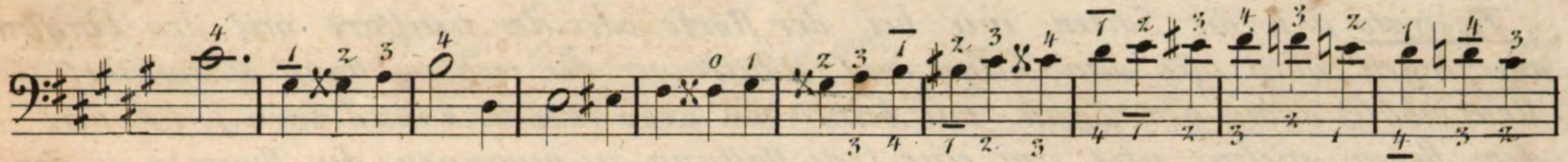
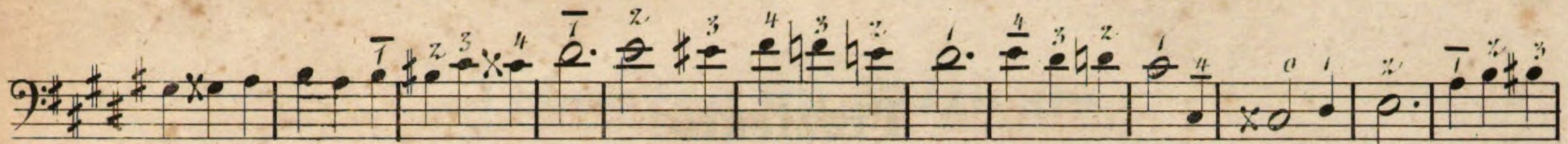
Nº 1.

Handwritten musical score for a single melodic line on a grand staff. The score consists of seven staves. The first staff begins with a treble clef, a common time signature 'C', and a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values, rests, and fingerings indicated by numbers 1-4 above the notes. The subsequent staves continue the melodic line, with some staves featuring ledger lines below the staff. The final staff concludes with a double bar line.

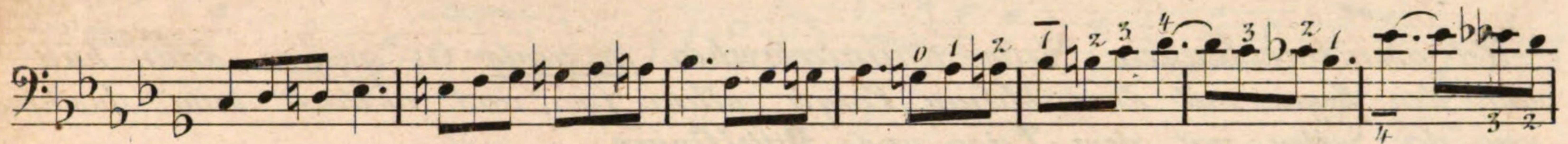
N^o 2.

Nº 2.

Handwritten musical score for a piece titled "Nº 2." in 3/4 time, featuring a single melodic line on a five-line staff. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The score consists of four staves of music. The first staff contains 12 measures. The second staff contains 12 measures, with the first measure being a whole rest. The third staff contains 12 measures, with the first measure being a whole rest. The fourth staff contains 12 measures, with the first measure being a whole rest. The notation includes various note values (quarter, eighth, sixteenth, and thirty-second notes), rests, and accidentals. There are also some markings that look like "X" or "o" above certain notes, possibly indicating fingerings or specific articulations. The manuscript is written in dark ink on aged, slightly stained paper.



No. 3.



Pizzicato.

*Pizzicato, d.h. die Saiten wie bei der Harfe oder der Guittare mit den Fingern anschlagen, wird mit dem Zeige- und Mittelfinger der rechten Hand ausgeführt. Man behält dabei den Bogen wie beim **coll' arco** (meistens nur **arco.**), d.h. mit dem Bogen spielen, setzt, um eine feste Haltung zu gewinnen, den Daumen in der Mitte der Saitenlänge an das Griffbrett, hält, wenn pizzicato oft oder schnell mit coll' arco wechselt, den Bogen mit dem Gold- und kleinen Finger ganz fest, und schlägt die Saiten mit dem Zeigefinger an.*



Ist aber eine längere Stelle ununterbrochen pizzicato zu spielen, dann hält man den Bogen mit dem kleinen Finger allein fest, und wechselt beim Anschlagen der Saiten mit dem Zeige- und Mittelfinger.



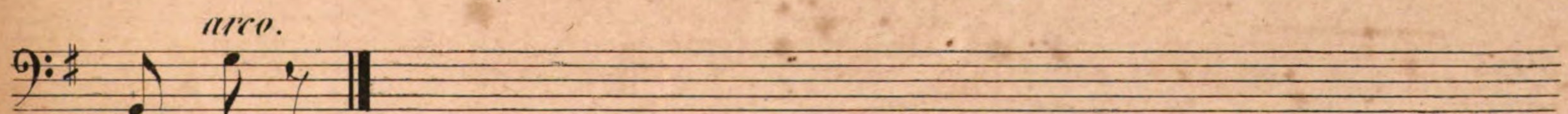
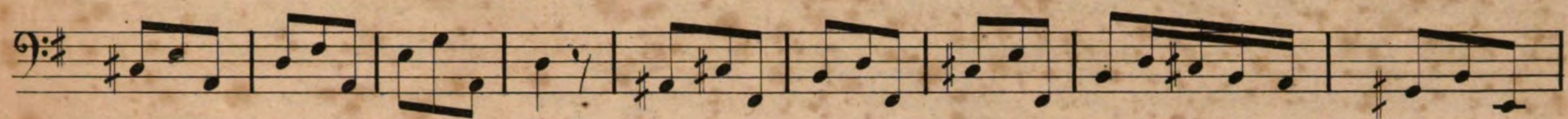
Uebungen im Pizzicato.

Nº 1.

The musical score consists of ten staves of music, each beginning with a bass clef and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests. The piece is characterized by alternating sections of pizzicato (marked *pizz.*) and arco (marked *arco.*). The first staff begins with *pizz.*, followed by *arco.* on the second staff, and continues this pattern through the final staff, which ends with *arco.* and a double bar line. The key signature is one sharp (F#), and the tempo/style is indicated by the title and the specific markings.

No. 3.

Rossini.



Col legno.

Col legno, mit dem Holze, mit der Stange, oder auch *col dosso dell'arco*, mit dem Rücken des Bogens spielen. Man hält auch hierbei den Bogen, wie beim *coll'arco*, streckt aber den Arm aus, drehet die Hand, und schlägt mit dem Kopfe der Bogenstange, wie mit einem Hammer, die Saiten an. Auch nach *col legno* und *col dosso dell'arco* ist es Gebrauch, *coll'arco* oder *arco* zu schreiben, wo die natürliche Spielart wieder eintreten soll. Jedenfalls aber würde hier der Ausdruck: *colle crine* (mit den Haaren) passender sein.



Ponticello.

Sul ponticello, oder blos ponticello, zeigt an, dass der Ton des Instrumentes verändert, unnatürlich, (schneidend) erklingen soll. Dies zu bewirken, führt man den Strich mit leichter Hand, scharf und ganz nahe am Stege. Als Gegensatz finden wir den Ausdruck son naturel, (in seinem natürlichen Klange.)

Beispiel.

The musical score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves. The first staff is labeled 'sul ponticello.' and shows a melodic line with slurs. The second staff continues the melodic line. The third staff is labeled 'son naturel.' and shows a similar melodic line. The fourth staff is labeled 'ponticello.' and shows a more complex, rapid melodic line. The fifth staff is labeled 'son natur.' and 'ponticello.' and shows a melodic line. The sixth staff continues the melodic line. The seventh staff is labeled 'son naturel.' and shows a melodic line ending with a double bar line.

Von den Stricharten.

Es ist schwer zu bestimmen welche Noten mit Herunterstrich oder mit Aufstrich gespielt werden müssen. Man fängt in der Regel im vollen Tacte mit Herunterstrich, im Auftacte mit Aufstrich an, und nimmt bei springenden Noten jedesmal die Höhere mit dem Herunterstrich und die Tiefere mit dem Aufstrich.



Die verschiedenen Bogenstriche werden durch Punkte oder kleine Striche und Bogen über den Noten bezeichnet.

Gar keine Bezeichnung zeigt an, dass der Strich bei jeder Note gewechselt, die volle Dauer derselben aber genau ausgehalten werde.

sostenuto, oder tenuto.

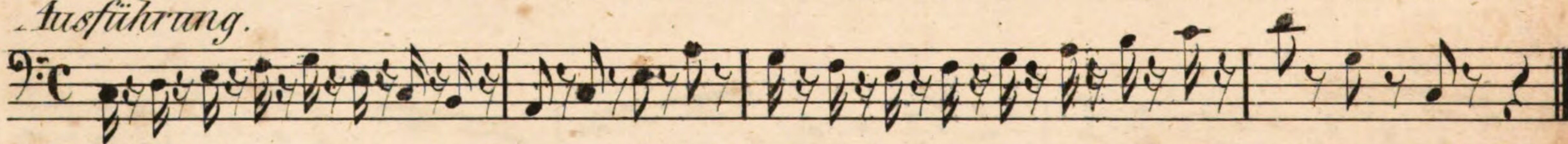


Punkte oder kleine Striche bedeuten, dass der Strich bei jeder Note gewechselt, die Dauer derselben aber nur zur Hälfte ausgehalten, dann der Bogen von den Saiten aufgehoben werde. Es ist dies das eigentliche italienische staccato (im französischen détaché...)

Schreibart.



Ausführung.



Die mit einem Bogen bezeichneten Noten werden in einem Striche gespielt.

legato.



Punkte und Bogen zugleich bedeuten, dass alle Noten welche unter einem Bogen befindlich sind, durch einen scharfen Druck des Bogens bei jeder Note, in einem Striche abgestossen werden.

appoggiato, oder spiccato. (durch den längern Sprachgebrauch staccato genannt.)



Wenn das Wort tremolando, über einzelne Noten oder ganze Stellen gesetzt ist, so muss jeder Ton, so oft es seine Dauer zulässt, in möglichst kurzen, abwechselnden Strichen, angegeben werden. Eine Strichart, welche am leichtesten an der Spitze des Bogens gemacht wird und nur bis in dessen Mitte gut auszuführen ist.

tremolando.



Das Wort vibrato zeigt an, dass die ganze Dauer des Tones in einem Striche, durch gleichmässig wiederholten, doch nicht zu schnell auf einander folgenden, leichten Druck mit dem Bogen, gleichsam oscillirend ausgehalten werde.

vibrato.



Zu Erlangung der erforderlichen Sicherheit und Gewandheit in den Bogenstrichen folgen hier einige Übungen, wobei die Noten doppelt bezeichnet sind, eine Strichart über, die andere unter den Noten.

Uebungen in grader Tactart.

1. 7.

3. 4.

5. 6.

7. 8.

9. 10.

11. 12.

13. 14.

15. 16.

17. 18.

19. 20.

21. 22.

23. 24.

25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48.

The image shows a page of musical notation, numbered 62 in the top right corner. The notation is written on a single staff in bass clef, with a common time signature (C). The music consists of a single melodic line, numbered 25 to 48. Each measure contains a single eighth note, and the notes are grouped in pairs of two measures each, with a slur over each pair. The notes are mostly eighth notes, with some sixteenth notes in the later measures. The page is numbered 62 in the top right corner.

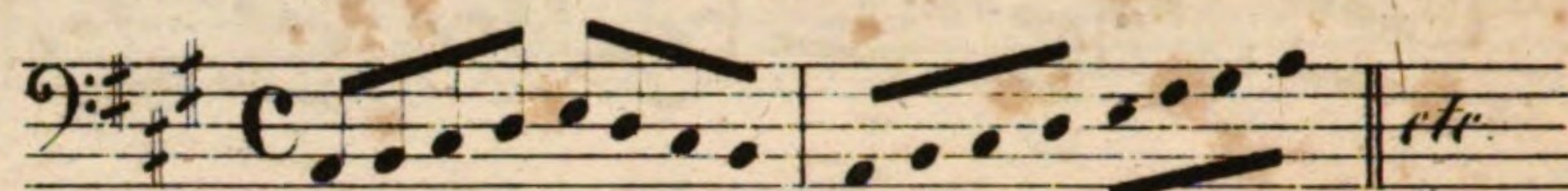


Den Noten dieser Uebungen zu vergrößern, schreibe man dieselbe in B dur, A dur und H dur aus, und übe sie abwechselnd in diesen Tonarten z. B.

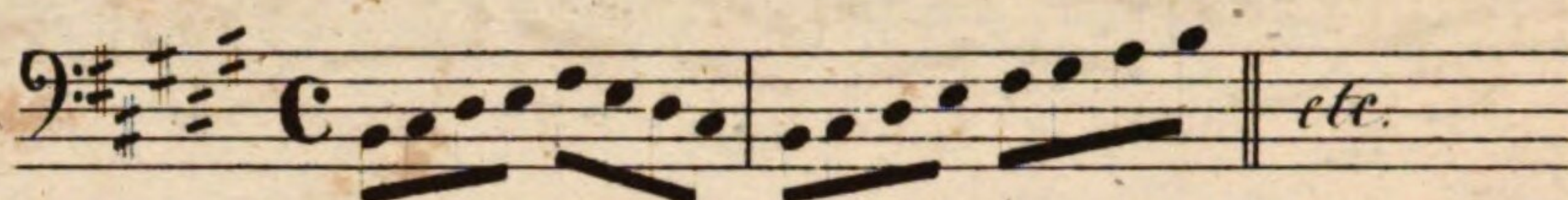
B dur.



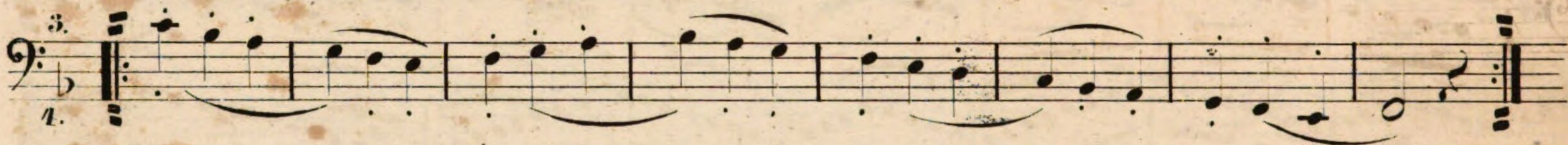
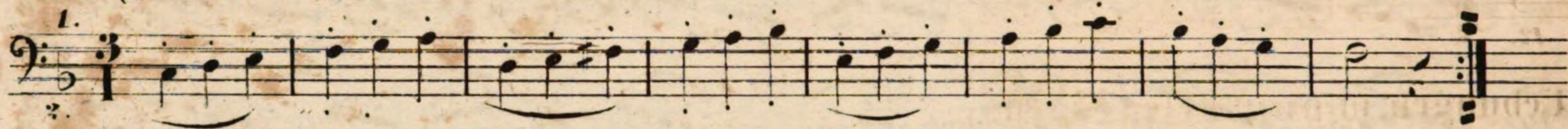
A dur.



H dur.



Uebungen in ungrader Tactart.

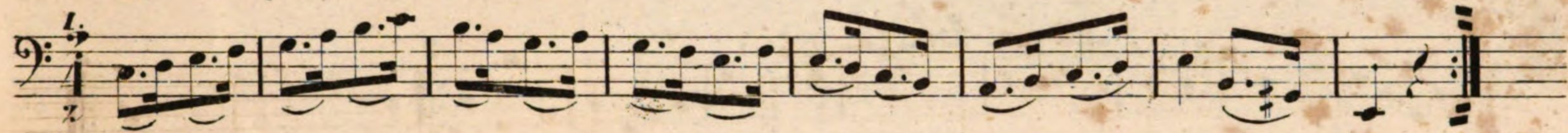


Uebungen im Auftact, also der Regel nach mit Aufstrich anzufangen.





Übungen in punktierten Noten.



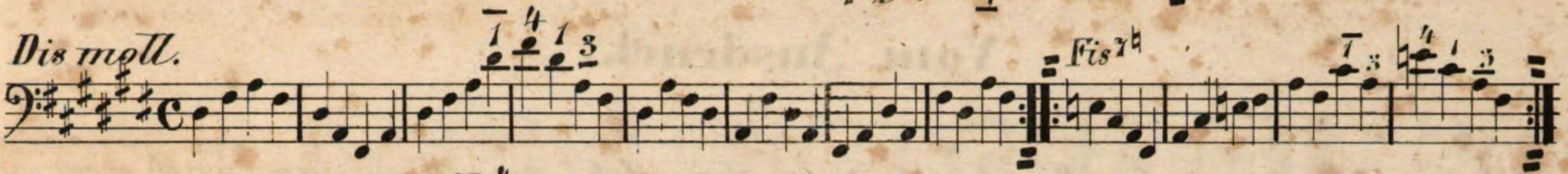
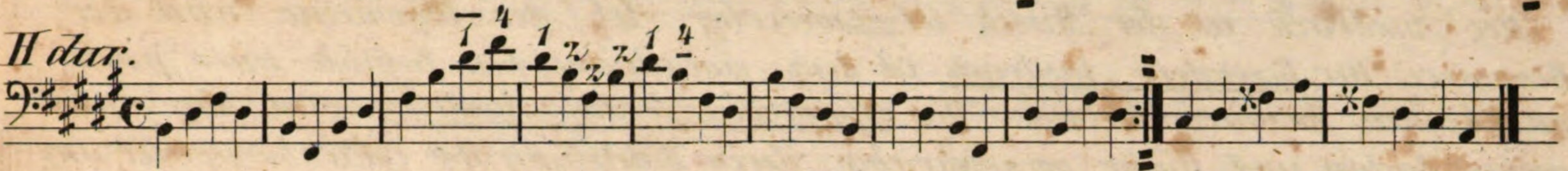
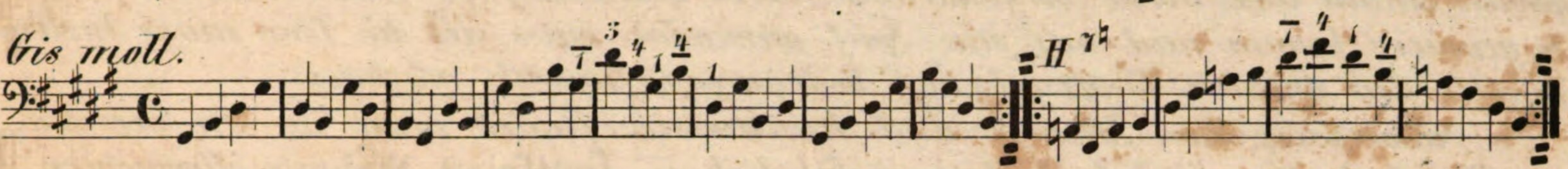
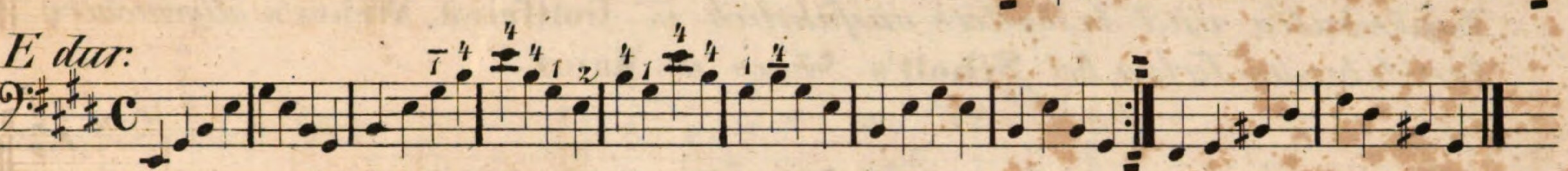
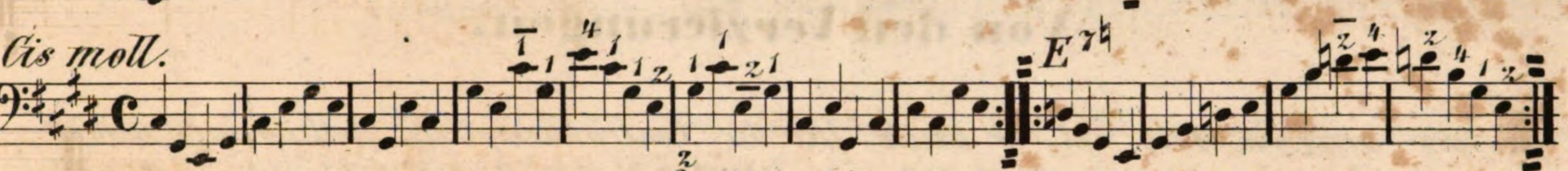
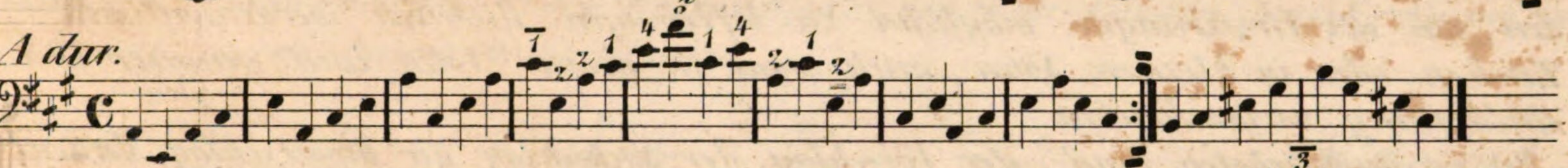
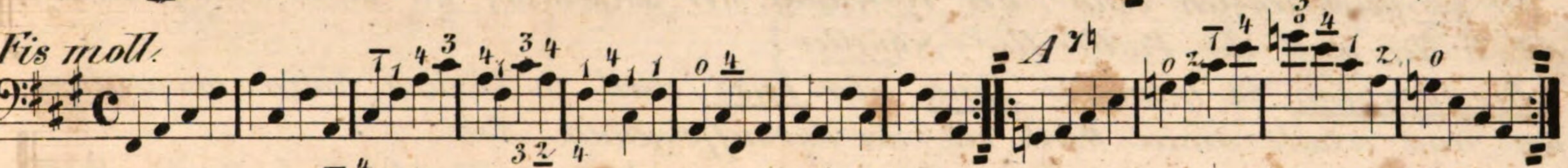
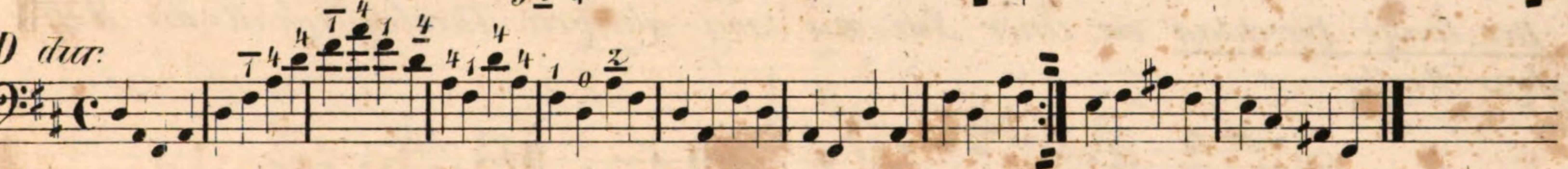
Uebungen in gebrochenen Accorden. Auch bei diessen Uebungen müssen die verschiedenen, bereits angegebenen Stricharten angewendet werden.

The page contains 12 measures of musical exercises for broken chords in bass clef, C major, in 12 measures. Each measure contains a broken chord with fingerings and a corresponding whole note in the right hand. The exercises are organized by key signature: C major (measures 1-4), F major (measures 5-8), D major (measures 9-12).

Measures 1-4: C major (C dur.)

Measures 5-8: F major (F dur.)

Measures 9-12: D major (D dur.)

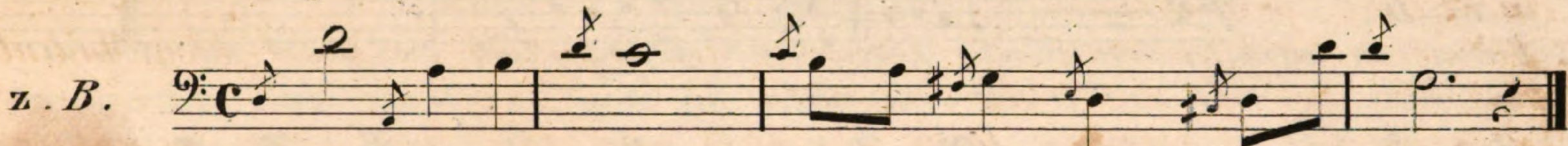
Fis dur.*Dis moll.**H dur.**Gis moll.**E dur.**Cis moll.**A dur.**Fis moll.**D dur.**H moll.**G dur.**F moll.**Coda.*



Vor einer Note mit zwei Punkten erhält er ebenfalls den Werth der Note, und diese den Werth beider Punkte:



Der kurze Vorschlag nimmt der Note nur so viel Werth, als zu seiner Deutlichkeit erforderlich ist. Zum Unterschiede von dem Langen wird er gewöhnlich mit einem Querstrich bezeichnet:



Sowohl der lange als der kurze Vorschlag wird ein wenig stärker betont als die Note, und nicht nur jederzeit mit dieser auf einen Bogenstrich, sondern auch, (besonders der Kurze) wo es die nöthige Applicatur nur irgend zulässt, auf ein und derselben Saite gespielt.



Der Nachschlag wird ebenfalls in kleinen Noten vorgeschrieben, erhält aber seinen Werth von der vorhergehenden Note:

z. B.

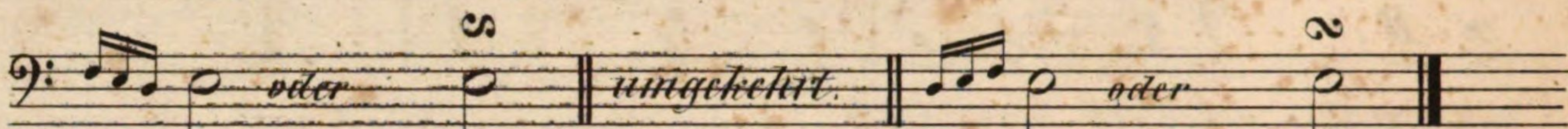


Ausführung.

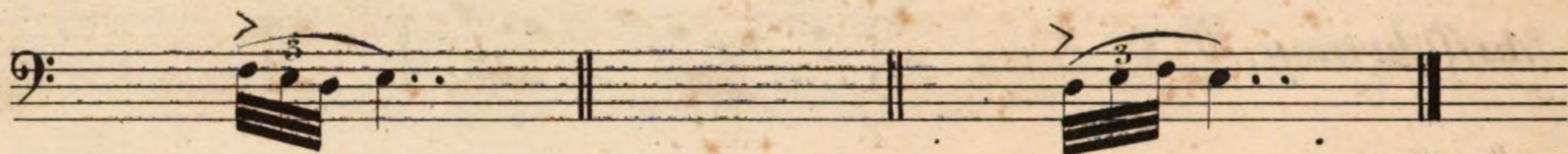


Der Doppelschlag, (**Mordent**), wird in kleinen Noten oder durch das Zeichen ~ und umgekehrt ~ vorgeschrieben; er besteht aus drei nebeneinander liegenden Tönen, deren Mittelster stets der Bezeichnete ist, und erhält seinen Werth von der Note über oder nach welcher er steht:

z. B.

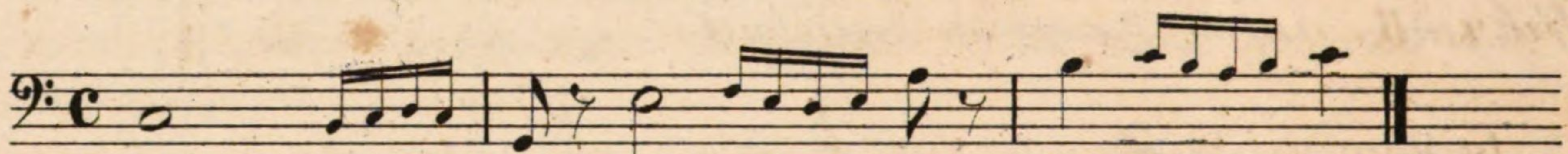


Ausführung.

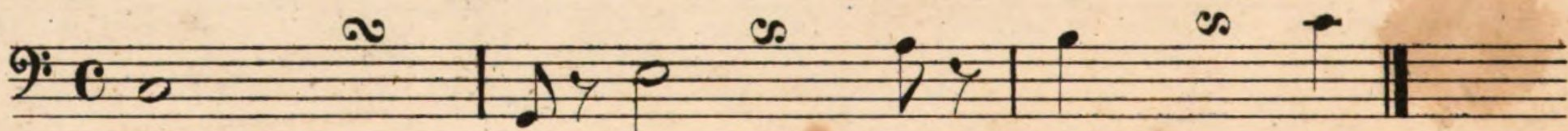


Nach der Note wird der Hauptton noch als vierter Ton darangehängt, und man spielt ihn erst kurz vor dem Eintritt der darauf folgenden Note:

z. B.



oder:



Ausführung.



Über einem Punkte erhält der angehängte vierte Ton den ganzen Werth des Punktes:

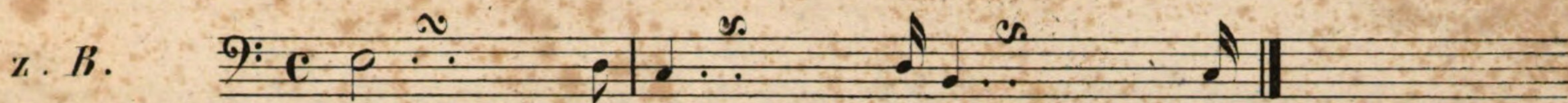
z. B.



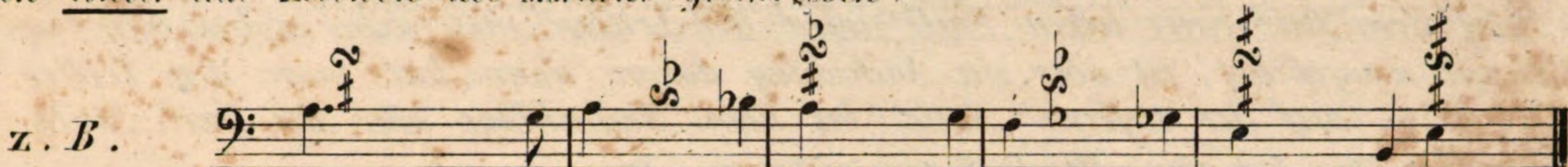
Ausführung.



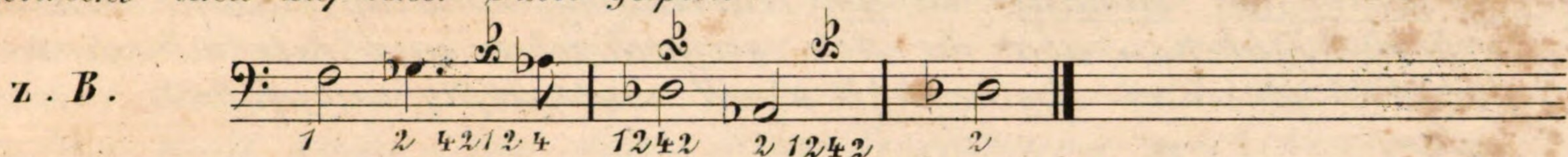
Über zwei Punkten erhält der vierte Ton aber nur den Werth des zweiten Punktes.



Die Versetzungszeichen für die Hülfsstöne, werden für den Höheren über und für den Tieferen unter das Zeichen des Mordent geschrieben:



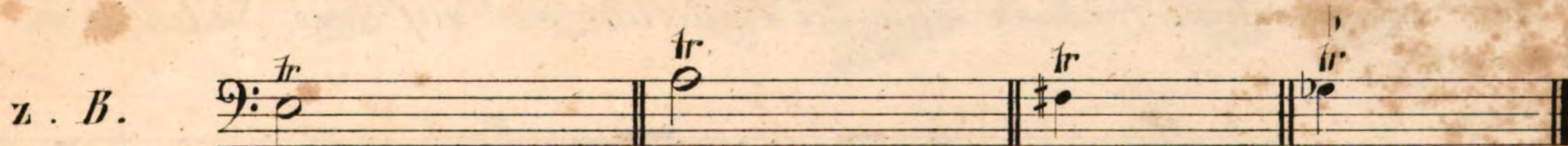
Der Mordent wird stets schnell und mit der Note, welcher er angehört, in einem Bogenstriche und auf einer Saite gespielt:



Ist aber die bezeichnete Note der Ton einer leeren Saite, so hat man zu dem letzten (vierten) Tone die leere Saite zu nehmen.



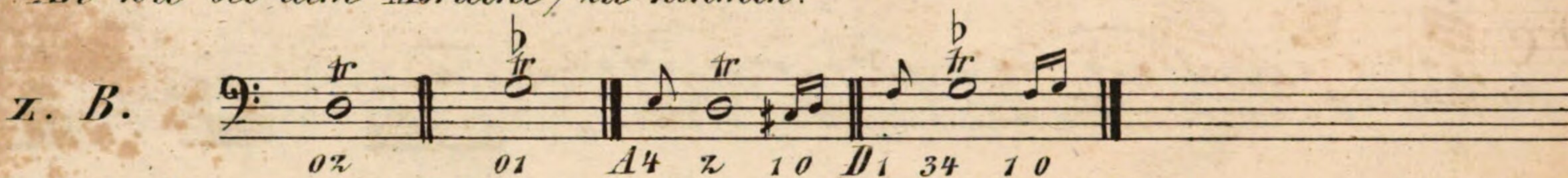
Der Triller zeigt eine gleichmässig, öfters wiederholte Abwechselung des bezeichneten Tones mit dessen Secunde an, welche sowohl mit dem Haupttone anfängt als auch endet. Er wird durch das Zeichen *tr* vorgeschrieben und immer nur auf einer Saite ausgeführt:



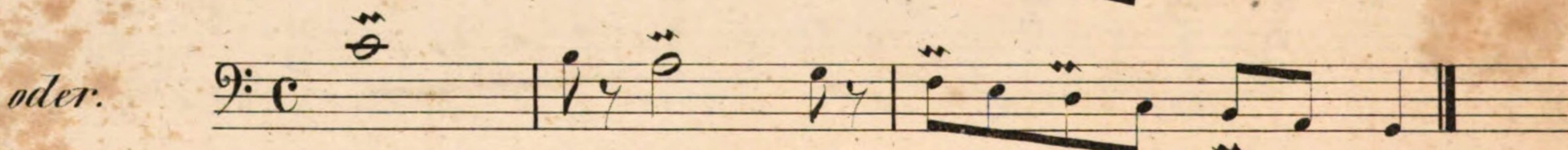
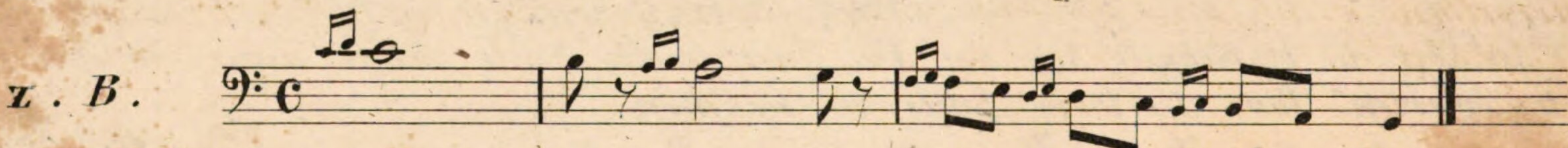
Vorschlag und Nachschlag zum Triller werden in kleinen Noten besonders angezeigt:



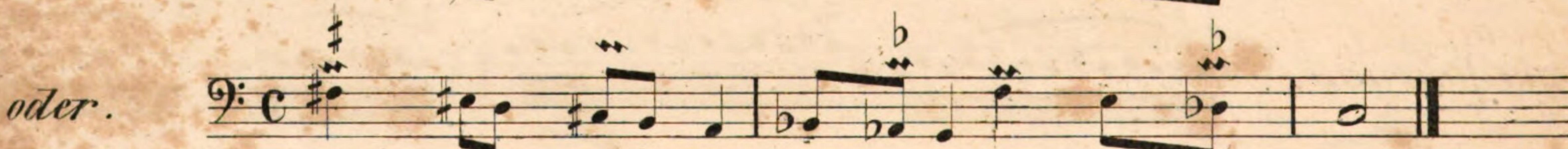
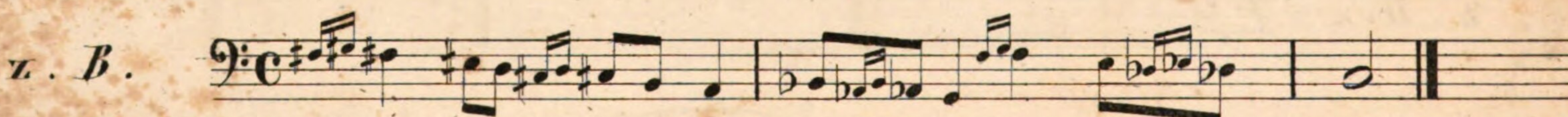
Auf dem Tone einer leeren Saite wird der Triller mit dem ersten oder zweiten Finger ausgeführt; ist aber ein Nachschlag daran, dann hat man den Triller coperto, (auf der tieferen Saite,) bei dem Nachschlage aber die leere Saite (in der Art wie bei dem Mordent) zu nehmen.



Der Pralltriller, (Schneller), ist ein Trillersschlag, wird in kleinen Noten oder durch das Zeichen „ über der Note vorgeschrieben und stets mit der bezeichneten Note in einem Bogenstriche schnell und kräftig ausgeführt:



Wie man der Triller, so kann auch der Pralltriller nie auf zwei Saiten gespielt werden:



Ausser diesen Verzierungen ist noch Eine zu erwähnen, welche häufig in kleinen Noten vorgeschrieben steht, und gewöhnlich in folgender Art ausgeführt wird:

zum Beispiel.



Ausführung.



Diese Verzierung findet man jedoch nicht immer mit der Hauptnote in ein und demselben, sondern auch in dem vorhergehenden Tacttheile vorgeschrieben, wodurch es bisweilen zweifelhaft wird, ob die Ausführung derselben nicht auch streng nach dieser Bezeichnung geschehen müsse:

zum Beispiel.



Ausführung.



In solchen zweifelhaften Fällen hat man auf den Vorspieler seines Instrumentes, dieser aber auf den Zusammenhang des ganzen Musikstücks und hauptsächlich auf die Angabe des Dirigenten genau zu achten.

Uebung in Verzierungen.

Maestoso.

Maestoso.

The page contains ten staves of musical notation for a bassoon part. The notation includes various ornaments (trills, mordents, grace notes) and fingerings (numbers 1-4, 0 for natural). The music is written in a single key signature (one sharp, F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso.' at the top left. The notation is arranged in a single column, with each staff containing a line of music and its corresponding fingerings below it. The music is written in a single key signature (one sharp, F#) and a common time signature (C). The tempo is marked 'Maestoso.' at the top left. The notation is arranged in a single column, with each staff containing a line of music and its corresponding fingerings below it.

3 4 3 1 0 1 0 2 1 0 0 2 1 0 2 4 2 1 2 0 1 3 0 3 4 1 3 1 0 3 2 3 2 0 3 1 3 0 1 3 0 3 4 1 0

1 3 1 0 1 0 3 1 3 0 1 3 1 3 0 3 1 0 1 1 0 3 0 4 2 1 2 4 2 1 2

4 2 4 2 1 4 1 2 4 2 1 3 0 1 0 3 1 1 0 4 4 3 4 3 1 4 2 4 2 0 3 1 3 1 0

3 1 3 1 0 1 3 0 7 4 3 4 2 4 2 1 4 2 4 2 1 0 1 2 4 2 1 4 2 4

1 4 2 4 2 1 4 2 0 1 2 4 2 1 3 1 0 3 1 1 3 0 1 3 4 2

1 2 1 4 4 1 4 4 3 4 1 3 4 2 4 1 4 2 4 2 1 4 2 4 1 4 2 4 1 2 4 1 2 4 1 3 4

1 4 2 4 4 2 4 1 2 1 4 2 0 4 2 4 2 0 4 2 1 2 1 4 2 4 2 4 1 4 2 4 1 4 2 1 4

2 0 4 2 2 1 4 4 3 0 4 1 1 4 0 3 1 2 4 1 2 4 0 3 4 1 3 4 1 3 0 2 0 2 4 1 2 0 2

1 2 0 1 4 2 0 1 4 2 1 2 2 1 0 1 1 0 3 0 4 2 1 2 3 1 4 3 1 0 2 1 0 2 1 0 2 3 1 0 3 0 4 2 1 2 3 2 1 2 4 2 1 2

4 3 1 0 2 1 0 2 1 0 3 1 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 1 3 4 1 3 4 1 3 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 1 2 4 1 2 4 2 4 2 4 1 2 0 1 1 2 0 1 2

1 3 0 1 3 0 2 3 0 2 3 0 2 1 2 4 1 2 4 2 4 2 4 1 2 0 1 1 2 0 1 2

oder 2 2 3 0 2 3

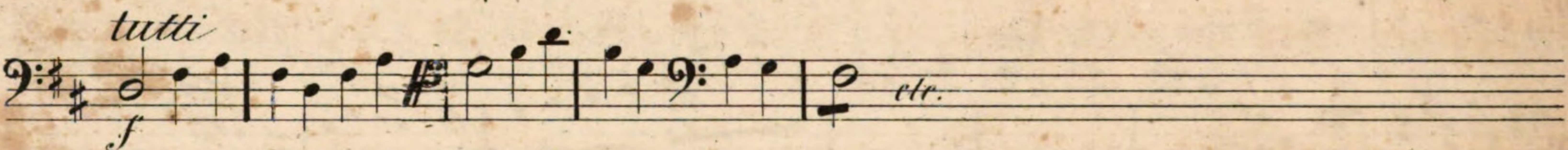
Ueber die Schreibmanieren.

Für Violoncello und Contrabass wird gewöhnlich nur eine Stimme geschrieben, nicht nur, weil dieselben viel gleiche Noten zu spielen haben, sondern vielmehr um durch das Beisammensein dieser beiden Instrumente, die grössere Wirkung des Basses zu erhalten. Die Noten, welche mit Violoncello, *senza Basso*, oder *Basso tace* bezeichnet sind, hat der Contrabass nicht, und erst dann wieder mitzuspielen, wo *Basso* oder *tutti* steht. z.B.

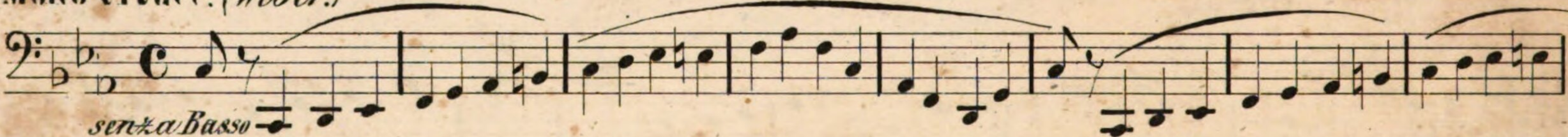
(Mozart)



All^o vivace. (Haydn)



Molto vivace. (Weber)



Allegro. (Romberg.)



Zuweilen stehen auch nur Pausen unter den Noten welche der Contrabass nicht mitspielen soll, dann tritt derselbe wieder ein, wo die Pausen aufhören: z.B.

Presto. (Haydn)



Man findet auch, z. B. in der *Symphonie von Romberg Op. 6.*

Andante. *tr.* **Finale.**

Cello. *Cello.*

Dies kann aber sehr leicht Irrungen verunsachen, da hier nicht die Noten, sondern die Pausen mit *Violoncello* bezeichnet sind, und demzufolge richtiger *Contrabasso solo* zu lesen ist, was doch *Violoncelli* sein soll.

In älteren Compositionen, besonders in Fugen, sind die Noten für *Violoncelli senza Basso* meistens ohne weitere Bezeichnung in Tenorschlüssel, und nur, was der *Contrabass* mitzuspielen hat, in Bassschlüssel geschrieben. z. B.

Allegro. (Mozart.)

f

Adagio.

Sind zwei oder mehrere Systeme mit der Klammer (*accolade*) verbunden, dann hat, wenn nicht *Basso tace* darunter steht, der Contrabass stets die Noten auf dem untersten Systeme zu spielen.

Col Basso, auch *tutti*, zeigt dem Violoncellospieler an, mit dem Contrabasse — Col Cello dem Contrabassspieler, mit dem Violoncello weiter zu spielen.

Beispiele.

Moderato.

Example 1: Moderato. Four staves showing Cello I, Cello II, Cello III, and Basso. The Basso staff includes markings for *pizz.* and *arco*.

Allegro moderato. (Meyerbeer.)

Example 2: Allegro moderato. (Meyerbeer.) Three staves showing Cello I, Cello II, and Cello III. The Basso staff includes markings for *pizz.* and *arco*. The music is in 4/4 time.

Allegro molto. (v. Beethoven.)

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The second system also consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings like 'f' and 'etc'.

Vivace. (v. Weber.)

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The second system also consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings like 'f' and 'etc'.

Sind für Violoncello und Basso verschiedene Noten auf ein und dasselbe System geschrieben, so hat, ohne weitere Bezeichnung der Contrabass die untern Noten. Gewöhnlich werden dann die Noten für Violoncello aufwärts, und die für Contrabass abwärts gestrichen, auch Cello darüber, oder Basso darunter gesetzt.

Menuetto. (Majdn.)

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The second system also consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings like 'p' and 'f'.

Allegro. (Mozart.)

Two systems of musical notation. The first system consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The second system also consists of two staves with a treble clef and a key signature of two flats. The notation includes various rhythmic values and dynamic markings like 'f' and 'etc'.

Steht aber **Basso** über, oder **Cello** unter solchen Doppelnoten, dann gehören dem Contrabasse die oberen, und dem Violoncello die untern Noten.

Adagio sost. (Haydn.)

z. B. *Basso.*
Cello.

Besonderes.

Ohngeachtet der unbestreitbaren Wichtigkeit der Töne, welche der **Contra-Bass** stets erhält, machen die meisten Componisten, ja selbst die grössten Meister, die unerklärbare Ausnahme mit diesem Instrumente, demselben häufig noch tiefere Töne als darauf enthalten sind, vorzuschreiben. z. B.

Allegro con fuoco. (v. Weber.)

Andante. (Mehul.)

Allegro con brio. (v. Beethoven.)

Durch diese Nichtachtung des Instrumentes erwächst natürlich den Spielern desselben die grösste und gewiss auch bedeutungsvollste Schwierigkeit, denn: wollte man, wie es gewöhnlich geschieht, nur allein die tieferen Töne, welche gar nicht auf dem Contrabasse sind, um eine Octave höher spielen, so würden, dem dadurch erschwerten Spiel nicht einmal zu gedenken, nur zu oft

1.) *widrig klingende Sprünge entstehen, z. B.*

Molto vivace. (v. Weber.)

Andante. (Mehul.) Allegro molto. (v. Beethoven.)



würde folgender Art klingen



2.) *verbotene Tonfolge erzeugt, z. B.*

Adagio. (v. Weber.)

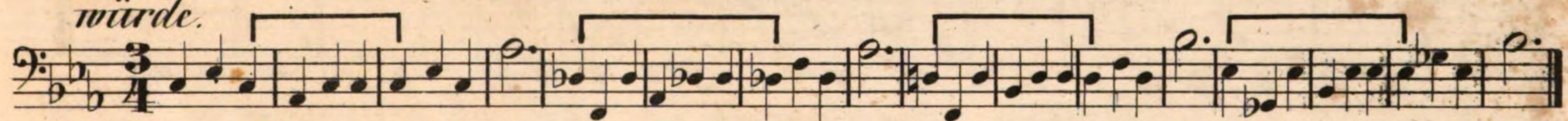


und 3.) *die Figuren nicht nur umgekehrt, sondern oft auch ganz umgestellt werden. z. B.*

Allegro con brio. (v. Beethoven.)



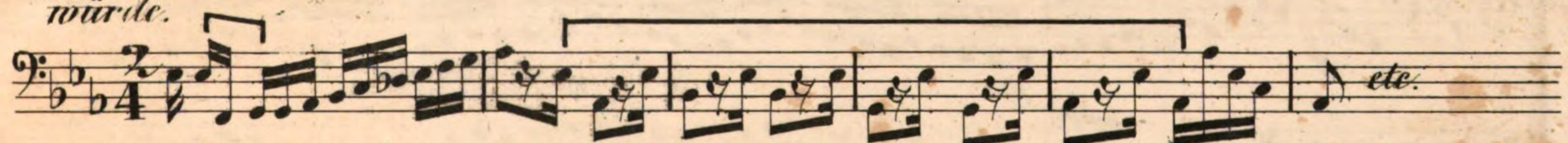
würde.



Allegro molto.



würde.



Diese Verhältnisse machen es dem Contrabassspieler zur förmlichen Pflicht, bei solchen Fällen auch vorhergehende, oder darauf folgende Noten, ja sogar ganze Stellen eine Octave höher zu spielen. z. B.

Molto vivace. (v. Weber.) **Adagio.** **Andante. (Mehul.)**

Cello. *Basso.*

Allegro molto. (v. Beethoven.)

etc.

Allegro con brio.

etc.

Allegro. (v. Beethoven.)

f *pp*



Bei mehrfacher Besetzung des Contrabasses ist allerdings noch besonders erforderlich, dass nicht der Eine bei dieser, der Andere bei jener Note, sondern Alle mit dem Vorspieler zugleich alla octava, und wieder loco spielen.

Vom Recitativ.

Die Begleitung des Recitativs erfordert, da der Contrabass dabei am wesentlichsten mitzuwirken hat, dass hauptsächlich der Contrabassspieler 1). der Melodie genau folge und streng darauf achte, wo die Accorde mit derselben zugleich, wo sie schon früher oder wo sie erst später eintreten; 2). mit Präcision und der grössten Reinheit die Basstöne angebe; und 3). sich auch, besonders bei Stellen mit figurirtem Basse, nach dem Dirigenten genau richte.

Beispiele zum Recitativo accompagnato.

Schoepfung von J. Haydn.

Recit:

Viol. *voce.*

Raphael. Im Anfange schuf Gott Himmel und Erde und die Erde war ohne

Form und leer; und Finsterniss war auf der Fläche der Tiefe

mp

Und der Geist Gottes schwebte auf der Fläche der Wasser und Gott sprach:

Es werde Licht und es ward Licht Uriel. Und Gott sah das

cello *pizz.* *l. ass. a. acc.*

Licht dass es gut war; und Gott schied das Licht von der Finsterniss.

f

Weibertreue von Mozart.

Recitativo.

Er fliehet! bleibe doch nein - mag er doch fliehen so

p *f* *p*

qualvoll mich verlassen. Ha! Du Räuber meines Glücks und meiner Ruhe auf welche

p

Proben setzt er meine Treue Ha! der Barbar, weidet sich an meiner Schwäche

f p p f

Du hoffst vergeblich Erhörung deines Flehens, ach vergeblich hoffst du Liebe sollt ich gefühllos so den

p f p

Schwur der Treue brechen. Ach! armes Herz, ha! mit raschen Fitterschlägen verräthst du deine

fp

Schwäche. Dies Kilopfen, ha! dies Beben, ach ich fühl es ist nicht Gefühl schuldloser Liebe, ist Reue, ist

p

Gram, Verzweiflung, Schmach u. Schande. Welch Verbrechen, so treu-los ihm den Schwur zu brechen.

cresc. f p

Recitativ.

(Weltgericht, von Fr. Schneider)

Satan.

Ver-worf-ne schweigt! was einst ich an der Schöpfung

Maestoso.

Morgen zum Heil der Menschen kühn er-sann, was ich mit Schöpfer-kraft be-

gann, blieb einem blö-den Sinn ver-bor-gen. Entweicht! ent-

a tempo con moto.

p. con moto. cresc.

= weicht! entweicht!

Maestoso.

p.

Violone: coll. Basso.

Du Schöpfer-trem.

gluth, die mei-ne Brust durch-flammt, die aus des

a tempo.

a tempo.
 Ew'gen reinsten Wesen stammt, *warum wollt'*
trem.

ich im Menschen dich entzünd- den? Entbrand in liebendeitler Lust, haucht ich ihm
f *p*

Freiheit in die schwache Brust, was Geister nährt, was Geister nährt, ward ihm ein
cresc.

Quell, ein Quell von Sün- den. Uns'ger Wahn, der mich zu Menschen zog u. mich u.
ff *sp*

sie um unser Heil be- trog! In fremden Licht nur soll das Irdsche glänzen,
p *f*

mit eignen Strahl mit eignen Strahl das blöde Haupt nicht kränzen.

(Freischütz von C. M. von Weber.)

Recitativo.
Andante.

Agathe.

Eagott. *Wie nah-te mir der Schlüner, be-vor ich ihn gesehn!*

pp

ja Lie-be pflegt mit Kummer stets Hand in Hand zu gehn. *a tempo.* 06

Mond auf seinen Pfad wohl lacht, welch schö-ne Nacht.

Adagio. Recitativo.

18. *O wie hell die goldnen Sterne, mit wie reinen Glanz sie glüh'n!*

dort in der Ber-ge Ferne scheint ein Wetter auf-zuzieh'n, dort am Wald, auch schwebt ein

Cello.

Basso. 1

19. *Heer dunkler Wolken dumpf und schwer.*

Cello.

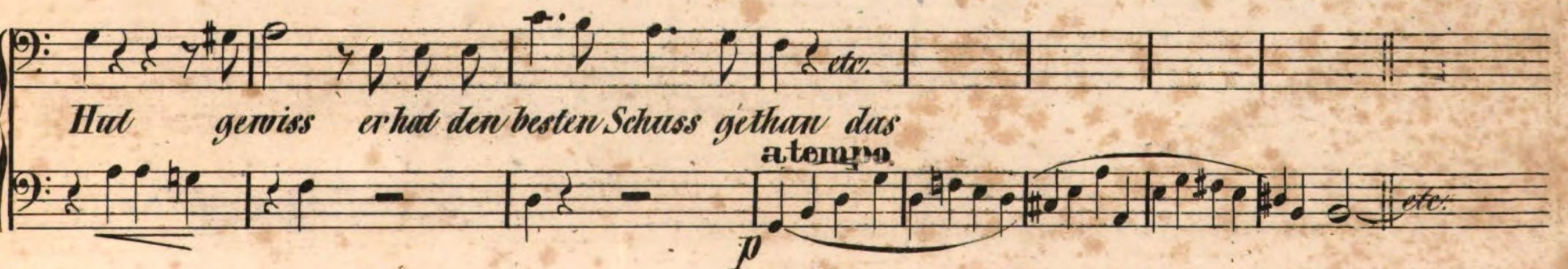
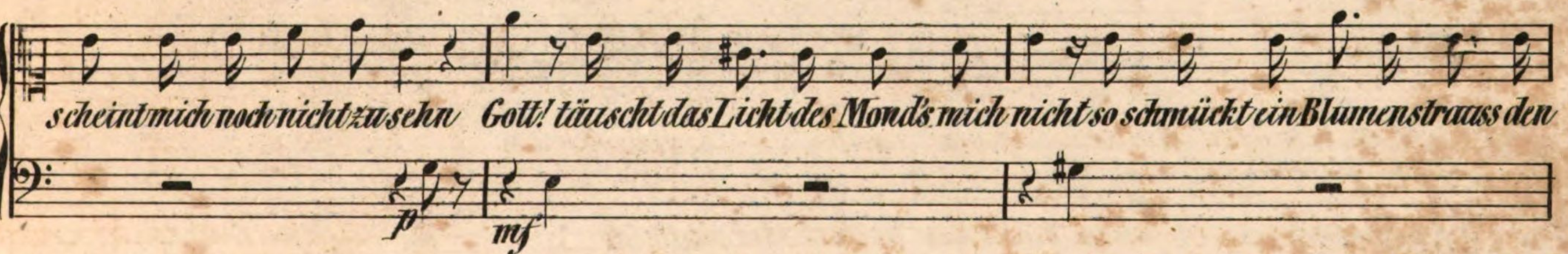
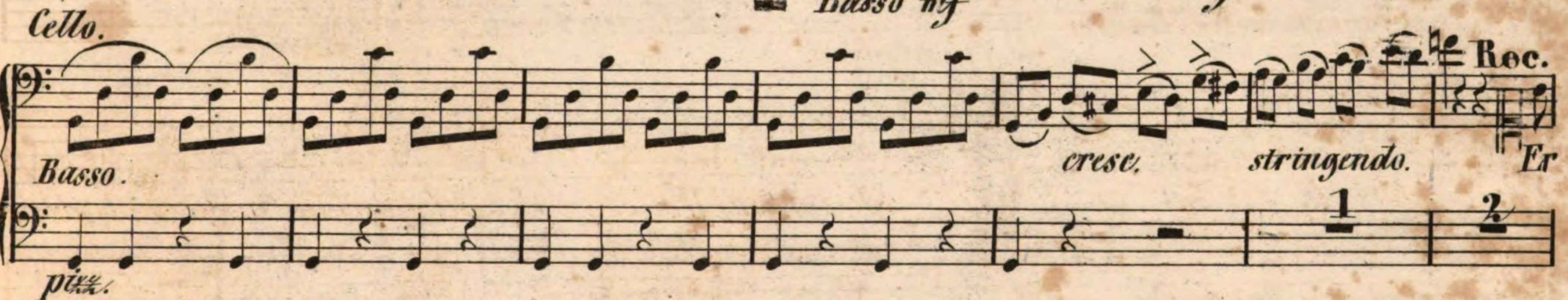
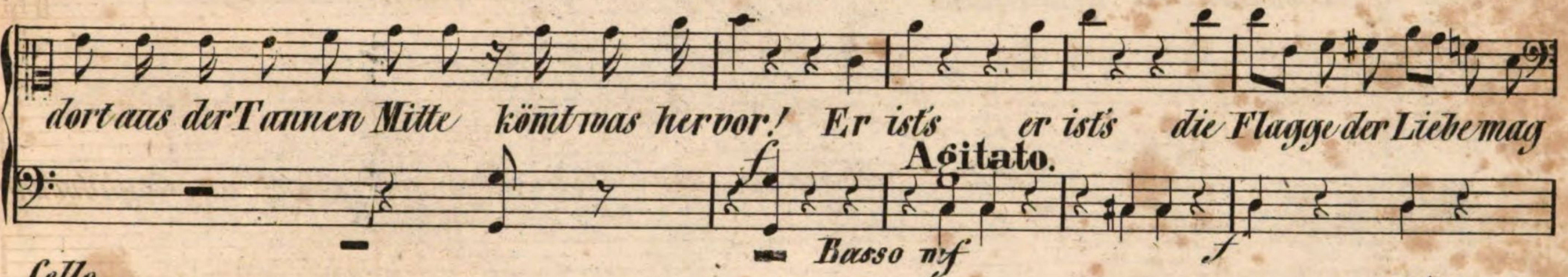
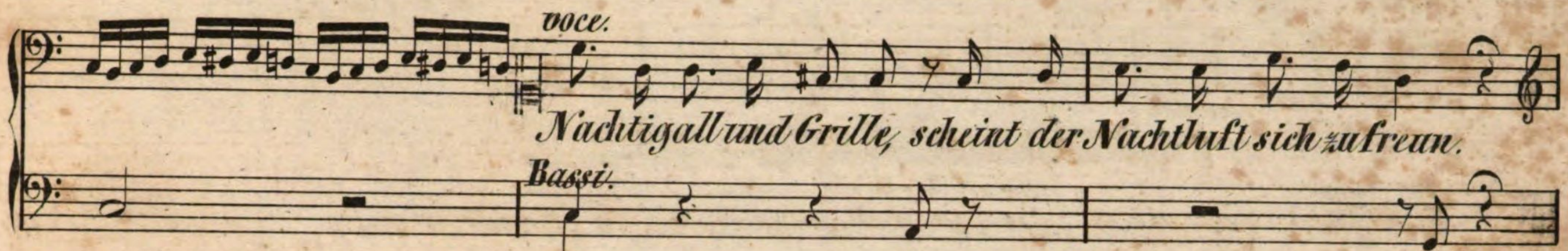
Bass. 1

Adagio. 19. Andante *Cello*

pp

Cello.

Bass.



Recitativo.
Uriel

(Schoepfung von J. Haydn.)

Cello. *pp* *Basso Contrabasso* *am besten.* *cresc.* *ff*

In vollem Glanze steigt jetzt die Sonne strahlend auf,

ein monnevoller Bräutigam *ein Riese stolz u. froh*

a tempo. *zu rennen seine Bahn* *Piu Adagio.* *mit leisen Gang und sanften Schimmer*

schleicht der Mond die stille Nacht hindurch. *Allegro.* *Den ausge-dehnten*

Himmelsraum ziert ohne Lahl der hellen Sterne Gold, *und die Söhne Gottes ver-*

kündigten den vierten Tag mit himmlischen Gesang *seine Macht ausrufend also:*

Recitativ.
Satan.

(Weltgericht, von Fr. Schneider)

Risoluto. *Ja Volk du bist ver - loren* *Ja Volk du bist ver -*

loren *du, die mit klaren Himmelslicht des Ta - ges Werk be - schaut,*

Coll Basso. *f* *p* *1* *2* *3* *4* *f*

Du, der mit blassen An - ge - sicht die stille Nacht bethaut, ihr Himmels -

p *1* *2* *3* *4* *f*

Au - gen, die von fern her schau'n mit goldenen Strahl! zeug Sonne mir, zeugt Mond und -

Stern, zeug Son - ne zeugt Mond und Stern der Men - schen

cresc. *f* *1*

eigenen Fall.

Coll Basso. *dimin.* *poco ritardando.* *p*

Beim **Recitativ secco**, (semplice), welches in der Regel blos mit **Clavier**, (oder an dessen statt **Violoncello**), und einem **Contrabass** begleitet wird, ist ausserdem noch zu bemerken, dass kein Ton, auch wenn die Noten durch den Bindebogen verlängert vorgeschrieben sind, auszuhalten ist, sondern nur mit einem scharfen Bogenstriche angegeben und der Eintritt des darauf folgenden Tones, (d. i. der Harmoniewechsel) ruhig abgewartet werden muss. z. B.

Recitativo secco. (Jahreszeiten von J. Haydn.)

Lucas.

Der Landman hat sein Werk vollbracht, und weder Müh noch Fleiss gespart; den Lohn erwartet er aus

Händen der Natur, und fleht darum, und fleht darum den Himmel an.

Simon.

Nun regt und bewegt sich al-les um-her; ein buntes Gewühl bedeckt die Flur.

Dem braunen Schnitter neiget sich der Saaten wallende Fluth, die Sense blitzt, da sinkt das

Korn, doch steht es bald u. aufgehäuft in festen Garben wieder da.

Recitativo.

Simon.

Nim zeigt das entblösste Feld der ungebetnen Gäste Lahl, die andern

Halmen Nahrung fand, und irrend jetzt sie weiter sucht. Des kleinen Raubes klaget nicht der

Landmann, der ihn kaum bemerkt, dem Uebermaase wünscht er doch nicht ausgestellt zu seyn.

Was ihn dagegen sichern mag, sieht er als Wohlthat an, und willig

fröhnt er dann zur Jagd, die seinen guten Herrn ergötzt.

Recitativo.

Adam.

Schoepfung von J. Haydn.

Nun ist die erste Pflicht er = füllt, dem Schöpfer haben wir gedankt. **Allegro.**

Nun fol - ge mir, Gefähr - tu meines Lebens! Ich leite dich,

und jeder Schritt weckt neu - e Freud' in unsrer Brust, zeigt Wunder über - all.

Erkennen sollst du dann, welch unaus - sprechlich Glück der Herr uns zu - ge -

dacht, ihn prei-sen immer - dar, ihm weihen Herz und Sinn. Komm

komme folge mir, folge mir! ich lei-te dich. O du, für den ich

Eva.

ward! mein Schirm, mein Schild, mein All! Dein Will ist mir Ge-setz.

Andante. *So hat's der Herr be-stimmt, und dir gehorchen*

p

und dir ge-horchen bringt mir Freu - de, Glück und Ruhm.

Das Melodrama

unterscheidet sich von dem Recitativo nur dadurch, dass die Worte nicht gesungen, sondern nur gesprochen werden.

Der Contrabassspieler hat nun, nachdem sich derselbe alles Gesagte zu eigen gemacht und auf sein Spiel anzuwenden gelernt hat, noch die Localität, und zwar mehr, als jeder andere Instrumentalist, zu beachten, und seine Kräfte in einem grösseren Locale eben so zu vermehren, als in einem kleineren dieselben zu vermindern.





Franke, F. C.

Anleitung den Contrabass zu spielen

Chemnitz [1845]

2 Mus.th. 177

urn:nbn:de:bvb:12-bsb10497336-0